La Rounat, Charles de
Le Theatre-Français

ETUDES DRAMATIQUES

LE THEATRE-FRANÇAIS

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

ÉTUDES DRAMATIQUES

I

LE THÉATRE-FRANÇAIS

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART

J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

ÉTUDES DRAMATIQUES

I

LE THÉATRE-FRANÇAIS

Mme ARNOULD-PLESSY

MM. RÉGNIER, GOT, DELAUNAY

PAR

CHARLES DE LA ROUNAT

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

1884

M. RÉGNIER

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

MONTESQUIEU a dit quelque part : « O hommes modestes, venez que je vous embrasse ! » Si Montesquieu revenait parmi nous, Régnier aurait certainement droit à son accolade.

Parmi toutes leurs qualités, il y a, chez la plupart des hommes, une certaine qualité dominante, cause efficiente et principale de leur réussite ou de leurs échecs dans le monde. Cette qualité chez Régnier a été la modestie : c'est à elle qu'il a dû ses succès.

D'abord, médiocrement favorisé par la nature du côté des avantages extérieurs, il ne courut point le danger de tirer vanité de ses grâces et, loin de se faire illusion sur ce point, sa modestie naturelle le porta à exagérer encore ses désavantages. Il sentit alors qu'il lui fallait posséder d'autant plus

de mérite qu'il n'avait pas à compter sur la séduction préalable de sa personne.

Intelligent, instruit, d'une volonté énergique et persévérante, il entreprit courageusement la lutte contre les moyens d'exécution insuffisants ou rebelles, que le sort parcimonieux et sévère lui avait départis. La nature lui disait brutalement : Regarde-toi, vois ta structure, ta démarche, tes traits; entends ta voix, tu seras un comique! Et il répondait avec une fermeté douce : Non, je serai un comédien!

Et voilà comment le Scapin des *Fourberies* a pu devenir le Julien Chabrière de *Gabrielle;* comment le Sganarelle du *Médecin malgré lui* s'est transfiguré en Noël, dans *la Joie fait peur;* comment le Pancrace du *Mariage forcé* s'est incarné dans le Dumont, du *Supplice d'une femme.*

Jamais satisfait de lui-même, éternellement en quête de vérité, d'exactitude et de justesse, Régnier n'a jamais envisagé ses succès que comme des encouragements à mieux faire. Chacune de ses créations a été un laborieux enfantement, et le résultat, si brillant qu'il fût, n'a jamais éveillé chez lui la joie vaniteuse du triomphe. C'était pour lui comme un soulagement, une délivrance, quelque chose comme l'affranchissement heureux et approuvé d'une responsabilité pleine d'incertitudes et d'angoisses. Il y sentait moins l'approbation publique qu'une sorte d'absolution de ce qu'il considérait comme une témérité de sa part et comme une orgueilleuse prétention.

Rare et digne caractère! Il n'osait pas s'avouer à lui-même la grandeur et la calme puissance d'un talent qui lui faisait accomplir des prodiges; il redoutait sans cesse que la nature ne se vengeât, un jour, de la lutte qu'il avait entreprise contre elle et où il l'avait glorieusement vaincue.

François-Joseph-Philoclès Régnier de la Brière est né à Paris le 1er avril 1807. A cinq ans il était en pension à Saint-Denis; il y était encore en 1814, il y était le 30 mars, pendant la bataille de Paris. Un



M. RÉGNIER.

Dessin de P. Renouard.

obus tomba ce jour-là dans la cour de l'école, mais n'éclata point, et l'on peut voir encore aujourd'hui le projectile précieusement encastré dans le mur et accompagné d'une inscription rappelant la date de l'événement.

A sept ans, le petit Régnier entra chez les Oratoriens de Juilly, où il fit d'excellentes études. A seize ans, il achevait sa philosophie et allait étudier la peinture dans l'atelier d'Hersent. Au bout de dix-huit mois, il quittait le chevalet et la palette du peintre pour la règle et le compas de l'architecte ; il entrait chez M. Debret, puis à l'École des Beaux-Arts.

Une mauvaise spéculation faite par sa mère rendit la situation difficile et imposa au jeune homme la nécessité d'arriver promptement à une rétribution sérieuse de son travail. L'architecture, au point où il en était, laissait dans un avenir trop lointain toute espérance d'émoluments. Il était tout naturel, il était inévitable que le fils d'une ancienne sociétaire de la Comédie-Française se sentît porté vers la carrière du théâtre. Son parti fut bientôt pris et il s'engagea chez Séveste, au théâtre Montmartre. Il y était depuis un mois quand une occasion s'offrit à lui de se montrer en belle compagnie et par conséquent devant un public qu'il n'avait jamais affronté. M. le baron Taylor lui fit proposer de jouer Pasquin des *Jeux de l'amour et du hasard*, sur le théâtre de Versailles, dans une représentation organisée par les soins de Mlle Duchesnois au bénéfice d'Horace Meyer, — le traducteur de Schiller, — le même qui fut l'associé de Montigny au théâtre du Gymnase.

Après bien des hésitations et malgré de terribles appréhensions, le jeune Régnier joua Pasquin avec Mlle Dupont, Mme Menjaud, David et Granville, et s'en tira à son honneur.

C'est à cette occasion que Ferville, — le Ferville du Gymnase, — alors agent dramatique, l'engagea pour Metz dans la troupe de Mme Berthier.



M. RÉGNIER DANS « LES FOURBERIES DE SCAPIN ».

(Rôle de Scapin.) — Dessin de P. Renouard.

Au bout d'un an, Régnier quitte Metz pour Nantes, où il reste de 1828 à 1831.

Je lui ai entendu raconter à lui-même la singulière leçon que lui donna l'expérience, un jour qu'il jouait *les Fourberies de Scapin.*

Les théâtres de province en ce temps-là faisaient une part assez large au vieux répertoire, et Régnier était de toutes les pièces. Il avait beaucoup étudié ce rôle de Scapin qui lui plaisait fort. Déjà à Metz, sur ses instantes prières, la directrice, Mme Berthier, avait consenti à le lui laisser jouer; mais le résultat avait trompé ses espérances et il n'y avait eu aucun succès.

A Nantes, il voulut recommencer l'épreuve : même résultat!

Régnier laisse écouler quelque temps et revient résolument à la charge. On affiche *les Fourberies*. O douleur! la veille du jour solennel, voilà mon Régnier qui s'enrhume : voix enrouée, respiration courte, etc. On ne fait pas changer un spectacle pour un rhume : l'artiste s'exécute. Son jeu est nécessairement un peu ralenti, le voilà forcé de *prendre des temps,* de modérer sa pétulance, de ménager ses forces; il n'a pas été bon dans ses deux premières épreuves, il va cette fois être exécrable! Grands dieux! il n'ose en croire ses oreilles : on l'applaudit! C'est par dérision sans doute? Point du tout; on recommence de plus belle, et l'on rit à s'en tenir les côtes. Succès d'un bout à l'autre du rôle.

La leçon du coryza ne fut point perdue; Régnier comprit que la volubilité continue n'est pas comique, que l'agitation n'est pas de la chaleur, que rien ne semble plus long au théâtre que ce qui va trop vite, que l'on manque l'effet pour y vouloir trop prétendre, et enfin que là, comme ailleurs, il faut se défier du « trop de zèle! »

On parlait beaucoup alors au théâtre de Nantes d'une petite ingénue toute mignonne et charmante dont la ville raffolait. Le jeune Régnier ne la vit point de si près sans danger pour son cœur. Il y eut là



M. RÉGNIER DANS « LA JOIE FAIT PEUR ».

(Rôle de Noël.) — Dessin de P. Renouard.

comme une idylle éclose aux lueurs peu pastorales de la rampe. Cette ingénue, ce bouton de rose, — comme on l'appelait alors, — s'appelle aujourd'hui Mme Alexis et jouait hier encore... les duègnes au théâtre du Vaudeville.

C'est à Nantes que Régnier fut remarqué par Gontier, qui ne lui témoigna d'ailleurs, pendant tout le temps qu'ils jouèrent ensemble, aucune sympathie et aucun intérêt, mais qui ne laissa point pourtant de parler de lui et de le recommander à Dormeuil, lorsque celui-ci devint directeur d'un nouveau théâtre qui s'ouvrit à Paris sous le nom de « Théâtre du Palais-Royal ».

Le Théâtre-Français traversait en ce moment une phase peu brillante ; on n'y pouvait pas vivre. C'est l'époque où Perlet et Samson entrèrent dans la troupe de Dormeuil.

Régnier ne demeura guère au Palais-Royal, et n'y fit pas fière figure, ses qualités s'y trouvant de peu d'emploi. Il y resta cependant assez pour que, les souvenirs de son séjour à Nantes aidant, Menjaud et Saint-Aulaire, d'accord avec M. Taylor, qui n'avait pas oublié le Pasquin de la représentation de Versailles et qui se trouvait alors commissaire royal au Théâtre-Français, lui fissent des propositions d'engagement. Dormeuil, qui ne tirait pas grande utilité de son pensionnaire, consentit aisément à une résiliation, et le 6 novembre 1831 Régnier débuta aux Français dans le rôle de Figaro de *la Folle Journée*. Il n'y fit pas sensation et joua pendant deux ans le vieux répertoire, sans que personne s'avisât de lui accorder une attention particulière.

Il y eut un homme pourtant auquel les qualités du jeune artiste n'échappèrent point ; ce fut Baptiste. En ce même temps-là, Baptiste cadet ayant joué par extraordinaire dans quelques représentations du *Malade imaginaire,* Régnier eut occasion de remplir, par accident, le rôle de M. Purgon, qui lui avait d'abord été refusé pour cause de trop

de jeunesse, et il y montra une verve, un brio, un entrain qui frappèrent le vieux comédien.

« Qu'est-ce que c'est que ce petit-là qui vient de jouer Purgon avec moi ? » demanda Baptiste.

Et quand on lui eut dit que c'était un nouveau venu nommé Régnier, Baptiste l'appela à lui et lui prodigua des éloges qui furent très doux au néophyte.

Le vieux comédien assaisonna ses compliments de quelques conseils; ce fut la seule leçon directe que Régnier reçut jamais dans son art. Mais combien n'en avait-il pas pris indirectement en suivant assidûment les représentations des artistes éminents de l'époque et en étudiant leur jeu avec un soin minutieux et sagace! Poirier, Vernet, Baptiste, Talma furent ses véritables maîtres, et c'est merveille que d'entendre avec quelle sûreté d'appréciation, avec quelle netteté de jugement, quelle délicatesse de sentiment il parle du talent de ces illustres comédiens.

Longtemps avant d'être au théâtre pour son propre compte, le jeune Régnier, enfant de la maison, était un des habitués assidus de la loge de Talma, où il écoutait déjà d'une oreille avide les enseignements et les théories du grand art, dont Talma discourait volontiers.

Je tiens à ce sujet de Régnier lui-même un détail caractéristique que je rapporterai ici parce qu'il est bon qu'il soit consigné quelque part; il s'agit d'une curieuse question d'art.

Talma devait jouer *Othello,* — l'*Othello* de Ducis bien entendu, — dans une représentation extraordinaire qui se préparait à l'Opéra. Quel costume devait-il adopter pour le rôle? On avait joué jusque-là, comme on le fait encore de nos jours, le rôle d'Othello avec le costume more, le turban, le sabre recourbé, le yatagan, etc.

Talma fit remarquer qu'il n'était pas vraisemblable qu'un général

chrétien, — tout basané qu'il fût, — à la solde de la sérénissime et catholique république, rempart de la foi contre les infidèles, portât précisément le turban, symbole de l'islamisme et en particulière exécration dans toute la chrétienté.

Talma, qui avait habité l'Angleterre et qui parlait l'anglais, se souvenait sans doute du passage de Shakespeare où ce sentiment se trouve exprimé d'une façon fort nette.

En effet, lorsque Othello, préparant le coup de poignard dont il va se frapper, fait à Lodovico ses dernières recommandations, il termine en disant : « Un jour dans Alep un Turc immonde et *coiffé du turban* maltraitait un Vénitien et insultait la République; je pris à la gorge ce chien de circoncis et le frappai... comme cela ! »

« *A malignant and turban'd Turk* », le mot y est : « *turban'd Turk !* » Un Turc à turban ! L'horreur de ce turban n'est-elle pas ici nettement accusée par le chrétien Othello ?

Talma fut de cet avis et joua le rôle du More en général vénitien.

L'observation est absolument juste, et si jamais on joue sur la scène française un *Othello,* dont quelque jeune poète nous fera peut-être un jour la surprise, c'est certainement à l'opinion de Talma que devra se ranger le tragédien chargé de représenter le défenseur victorieux de la sérénissime république.

La loge de Talma fut pour Régnier une mine précieuse d'enseignements de toutes sortes.

C'est là que les premières théories d'art éveillèrent son jeune esprit.

Il existe dans l'*Othello* de Ducis quelques vers emphatiques où le More dit, à propos du rival qu'il se suppose : « Il vaudrait mieux pour lui être déchiré par les lions du désert,

Que de tomber vivant dans mes terribles mains,

Talma raillait l'usage alors établi de mettre l'effet de ce vers sur le dernier hémistiche :

...dans mes terribles mains !

« Il faut toujours préférer, disait-il, une image à un son, l'idée au mot. « Terrible » n'est qu'un adjectif banal, qui ne vous donne que le roulement de l'*r*, dont il vous force à exagérer l'énergie; mais si vous dites :

Que de tomber, — vivant ! — dans mes terribles mains,

en enlevant ce mot de « vivant », vous en développez le sens et vous y mettez tout un monde de passion haineuse, et ce sens que vous lui attribuez ainsi vous fournit du même coup le geste, le regard, la physionomie. »

Et Talma, joignant l'exemple au précepte, donnait, à ce qu'il parait, à ce mot de « vivant » une portée d'une puissance et d'un effet extraordinaires.

Chez un jeune comédien, attentif et avide d'apprendre, de pareilles conversations ouvrent des horizons sans nombre. Peut-être Régnier n'en tira-t-il alors aucune conclusion ni aucun sens immédiatement pratique; mais plus tard, et peu à peu, les germes déposés en lui par cette fréquentation se développèrent et il dut en résulter, comme premier bienfait, une méthode d'étude d'une valeur inappréciable.

C'est tout à fait à tort, selon moi, que quelques critiques ont prétendu blâmer chez Régnier, comme chez Got, une tendance permanente à s'élever du comique proprement dit au dramatique. Cette tendance n'est pas seulement naturelle, elle est forcée, et, bien loin de reprocher aux comédiens l'ambition légitime d'agrandir l'aire de leur évolution artistique, il faut applaudir au contraire à leurs nobles efforts

et les glorifier dans leurs succès, puisque c'est à force d'art qu'ils les ont obtenus.

Car, enfin, c'est d'art qu'il s'agit ici, et il ne faut pas confondre les *moyens d'art* avec ce que l'on appelle en argot de théâtre des *ficelles*. Il y a chez quelques-uns, sur ce point, confusion d'idées et méprise de mots.

La *ficelle* en matière de théâtre correspond exactement à ce que l'on a appelé le *chic* en peinture. De ce que le *chic* existe, cela empêche-t-il les grands peintres d'avoir des procédés à eux, des combinaisons qui leur sont particulières, des moyens d'exécution appropriés à leurs besoins et à leur tempérament? Et dira-t-on pour cela qu'ils ont du *chic?*

La *ficelle,* comme le *chic,* ne vise qu'à l'effet sans nul souci de la justesse et de la vérité; mais du moment que vous arrivez au juste et au vrai, quels que soient les *moyens d'art* qui vous y auront amené, vous êtes à l'opposé du *chic* et de la *ficelle*.

Dans la fameuse scène de *la Joie fait peur,* où le vieux Noël, surpris par la vue inopinée de son jeune maître qu'on croyait mort, tombe tout d'un bloc dans ses bras, Régnier s'est élevé à une conception dramatique très haute, très vraie, et est arrivé à un effet formidable et du meilleur aloi par des moyens d'art d'un ordre supérieur.

Cette conception appartient en effet au comédien : elle est capitale. Voilà Noël, un vieux domestique, un homme qui n'a jamais voulu croire à cette mort dont personne ne doute plus. A la vue du jeune homme, il tombe, frappé en plein cœur; voilà l'effet de sa joie. Que sera-ce donc pour cette mère douloureuse, qui ne doute pas, elle, qui n'espère plus, qui vit de larmes? Comme voilà la donnée de l'œuvre justifiée et comme on s'intéresse à toutes ces précautions, à toutes ces sollicitudes qui s'ingénient autour de la pauvre femme!

Tout cela est du grand art et de l'art sincère; la pensée et l'interprétation vont de pair.

Les divers procédés employés par le comédien pour dissimuler ses défauts et accroître ses puissances, pour lutter contre les désavantages



M. RÉGNIER DANS « LA JOIE FAIT PEUR ».
(Rôle de Noël.) — Dessin de P. Renouard.

de sa nature ou les difficultés d'un rôle, pour le nuancer, en préparer les effets, en assurer la portée, n'ont aucun rapport avec ce que l'on appelle des *ficelles*, expédients purement extérieurs, n'intéressant jamais l'économie intime d'un rôle et n'ayant pour objectif qu'un certain nombre d'effets, toujours les mêmes, qui ne prennent personne et qui

constituent l'invariable et insupportable personnalité des acteurs médiocres.

Il y en eut un qui peut servir de type et qui fut longtemps en possession de la faveur du public bourgeois, ce fut Bouffé. Il jouait tout avec un *chic* d'enfer, qui devint bientôt pour les connaisseurs un inépuisable sujet de plaisanteries, et *la Vente du piano de Pauvre Jacques* est restée célèbre. Il suffit de comparer cet acteur à Régnier pour voir du premier coup toute la distance qui sépare la *ficelle* de l'art véritable. C'est l'opposition la plus sensible et la plus complète qu'on puisse faire. Il y a un abîme entre ces deux hommes.

Un puissant moyen d'accroître ses connaissances et de s'en assurer la pleine possession, c'est de donner des leçons : on s'instruit en enseignant. Régnier a usé de ce moyen plus que personne au monde et, dès ses premiers débuts, il a commencé à professer son art.

En outre, il l'a pratiqué dans la plus large mesure : il semblait qu'il voulût violenter l'expérience.

A Metz, à Nantes et pendant ses deux premières années de Comédie-Française, Régnier a joué presque tout le vieux répertoire. Dans ses quarante années de service, le nombre des rôles qu'il a repris ou créés s'élève au chiffre énorme de deux cent cinquante !

Mais, au dire du comédien lui-même, le meilleur enseignement, le moyen incomparable pour former un artiste, c'est la création des rôles nouveaux, c'est le travail tout particulier qu'impose l'étude des pièces nouvelles, travail accompli sous les yeux et avec les conseils des auteurs, le seul où le comédien soit sûr d'arriver à une parfaite exactitude, puisque le créateur est à côté de l'interprète.

On comprend qu'un artiste aussi maître de soi que l'était Régnier ne peut qu'être de l'avis de Diderot sur la question de savoir si le comédien doit éprouver, en réalité, les sentiments qu'il exprime. La négative ne fait pas doute.



M. RÉGNIER DANS « LE SUPPLICE D'UNE FEMME ».

(Rôle de Dumont.) — Dessin de P. Renouard.

L'idée qu'un comédien peut appliquer à l'expression d'un rôle une émotion personnelle, transportée de la réalité dans la fiction, est entièrement erronée. C'est donc à tort qu'on a attribué l'attendrissement de Régnier, dans *Gabrielle* par exemple, quand il prenait sa fille dans ses bras, à la douleur malheureusement trop véritable dont il avait été frappé pendant les études de la pièce.

Il venait de perdre une enfant de quatorze ans, fille unique alors, et sa blessure était encore saignante. Mais elle l'était à ce point que, si le sentiment de sa responsabilité de comédien n'avait pas été prédominant, si son identification avec la fiction dramatique où il entrait n'avait pas été complète, s'il n'y avait pas eu abolition absolue du sens d'une individualité distincte de celle qu'il endossait, il n'aurait pu observer ni limite ni mesure; il n'aurait plus joué du tout, il aurait pleuré, sangloté pour son compte, et la comédie eût été oubliée!

Non, l'existence vraie du comédien ne se mêle jamais à celle de l'être illusoire qu'il représente. Du moment qu'il est sur les planches, sa vie propre n'est plus; il est ravi dans un monde chimérique et incarné dans une convention. Quand il en est autrement, il ne s'agit plus de *comédien* alors, on n'a plus devant soi qu'un *acteur,* qui n'est que lui-même, qui ne se transforme pas, ne compose pas, ne se subordonne pas; qui dit « moi seul et c'est assez », et nous régale de son éternelle et invariable personnalité, qu'il fait entrer de force dans les rôles les plus divers, comme une paire d'embouchoirs dans des bottes, en les faisant crever ou y laissant des vides.

Un jour, bien peu de temps avant la terrible catastrophe, Émile Augier avait rencontré Régnier sur le pont des Arts, riant et gaminant avec sa fille. Le souvenir de cette insoucieuse gaieté lui revint lorsqu'il se trouva avec Régnier à Londres où la troupe française jouait *Gabrielle,* et il inscrivit sur l'exemplaire, donné par lui au pauvre



M. RÉGNIER DANS « L'AVENTURIÈRE ».

(Rôle d'Annibal.) — Dessin de P. Renouard.

père, les vers suivants dont Régnier a bien voulu me permettre de prendre copie :

A MON AMI RÉGNIER.

Vous souvient-il du jour où je vous rencontrai,
Le père avec la fille — un jour du mois de mai
Ou d'août, ce me semble?
Vous couriez sur le pont, comme des écoliers,
Épanchant en propos tendres et familiers
Le bonheur d'être ensemble.

Et vous étiez si bien de tout le reste absents
Qu'en vos bras, tout à coup, sans souci des passants,
Vous l'avez embrassée.
Ce gai débordement d'un cœur heureux et plein
Et ce joyeux baiser, vers un monde serein
Émurent ma pensée.

Le reflet d'un bonheur, hélas! sitôt perdu,
Comme un tiède rayon dans mes vers répandu
Pour vous y brille encore,
Et met notre amitié, pauvre cœur désolé,
Sous l'invocation de votre ange envolé
Qui les a fait éclore.

ÉMILE AUGIER.

Londres, le 10 juin 1850.

Nous avons laissé Régnier débutant aux Français en 1831. En 1833, lui échoit sa première aubaine : c'est le rôle du commis de magasin de *Bertrand et Raton.* Ce fut son premier grand succès. Deux ans après il était sociétaire.

Je ne puis pas entreprendre de dresser le catalogue de tous les ouvrages qu'il a joués et je me bornerai à citer quelques titres qui sont dans toutes les mémoires : *la Camaraderie, Une Chaîne, les Demoiselles de Saint-Cyr, Un Mariage sous Louis XV, Bataille de*

dames, le Mari à la campagne, l'Aventurière, Romulus, Péril en la demeure, Mademoiselle de la Seiglière, etc.; et dans le vieux répertoire : *Sganarelle, les Plaideurs, Amphitryon, les Femmes savantes, les Précieuses ridicules, les Fausses Confidences,* etc., etc. Mais parmi toutes ses créations celles qui ont laissé les impressions les plus profondes sont sans contredit *la Joie fait peur, Gabrielle,* et *le Supplice d'une femme,* où il a défié toute comparaison.

Régnier a fait représenter, avec des succès divers, quelques pièces de théâtre et a mis, d'une façon plus ou moins voilée, la main à quelques ouvrages que le succès a couronnés.

Sa conversation est extrêmement intéressante : sa mémoire est excellente, et il a vu tant de choses! Il est inépuisable et on ne se lasse pas de l'écouter.

Le 10 avril 1872, Régnier donnait sa représentation d'adieu : il y joua Figaro de *la Folle Journée,* Pancrace du *Mariage forcé* et Noël de *la Joie fait peur.* Cette soirée ne fut qu'une longue ovation et se termina d'une façon touchante par des vers de circonstance que vint dire Mme Plessy.

Régnier consentit d'abord à se charger des fonctions de directeur de la scène; mais il ne crut pas devoir conserver longtemps cette position où il ne pouvait trouver aucune satisfaction. Il prit donc sa retraite définitive et complète, et, dans un banquet que lui offrirent ses camarades, M. Émile Perrin, administrateur général, lui remit, au nom de la Comédie-Française, une médaille d'or frappée à son intention et portant cette simple inscription : *A M. Régnier, souvenir de la Comédie-Française,* 1831-1875.

Il avait été fait chevalier de la Légion d'honneur le 5 août 1872.

N'oublions pas que Régnier a été le promoteur de la souscription à laquelle on doit la fontaine monumentale consacrée à Molière, rue de Richelieu, et la statue qui la décore.

Régnier a toujours tenu grand compte des observations de la presse, toute réserve faite pour ses appréciations personnelles, bien entendu; mais il n'a jamais abusé du droit de visite auprès des critiques dont il collectionnait les jugements : il n'en a fait qu'une seule... sa visite d'adieu!



M. GOT

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Got (François-Jules-Edmond) est né en Bretagne le 1er octobre 1823. Son père était Breton, sa mère était Normande; elle était de Lignerolles, petite ville du département de l'Orne.

C'est là qu'il fut élevé et passa ses premières années. Ses parents étant venus se fixer à Paris, Got fit ses études, et de fort bonnes études, au collège Charlemagne, comme élève de la pension Saint-Amand-Cimettierre, fut lauréat au concours général, et la suite naturelle des choses l'eût certainement porté vers la carrière universitaire, où l'inclinait son goût déclaré pour les lettres, si la destinée, qui trouve toujours son chemin, — *semper fata viam inveniunt,* — ne l'eût jeté hors de sa voie normale.

Got quitta l'institution Saint-Amand-Cimettierre à la suite d'une altercation avec le chef de l'établissement qu'il illustrait de ses succès

et fit sa rhétorique comme externe libre. Voilà comment il arriva que vers sa dix-huitième année il écrivait vaguement dans *le National* et fréquentait les théâtres, où il prit rapidement le goût actif de la comédie.

En 1841, il entre au Conservatoire dans la classe de Provost, y remporte un second prix à la fin de sa première année et à la fin de la seconde un premier prix, qui lui ouvre à deux battants les portes... de la rue, sans autres ressources que sa propre industrie : sa qualité de lauréat lui retirant tout droit à la pension d'élève.

Heureusement pour lui, la patrie ne tarda pas à l'appeler sous les drapeaux, et voilà le pauvre Got parti pour l'armée, où il va faire l'ornement du 2e escadron du 4e chasseurs à cheval.

Mais la muse au rire sonore l'avait suivi. Got avait emporté avec lui une idée fixe. Il entendait des voix. Le mufle de lion de la fontaine où il allait le matin, en pantalon de toile et en sabots, abreuver sa monture, se transformait à ses yeux, comme le marteau de la porte de Scrooge, dans le conte de Dickens, et devenait pour lui le masque à la large bouche des interprètes d'Aristophane.

Tant et si bien qu'un beau jour, muni d'un congé en bonne forme et de l'autorisation de ses supérieurs, Got s'en vient à Paris débuter à la Comédie-Française. Il y paraît, le 17 juillet 1844, dans le rôle d'Alain des *Héritiers* et dans le Mascarille des *Précieuses ridicules*. Engagé après ces deux épreuves pour le 1er avril de l'année suivante, il poursuit ses débuts par *le Médecin malgré lui, les Plaideurs* et *les Fourberies de Scapin*.

Sur ces entrefaites, l'incorporation d'un arriéré du contingent le libère tout naturellement du service militaire, et, en attendant l'époque de son entrée régulière au Théâtre-Français, il va, pour ne pas perdre son temps, jouer la comédie au théâtre de Nantes.

C'est du petit rôle de l'abbé d'*Il ne faut jurer de rien,* d'Alfred de



PORTRAIT DE GOT.

Dessin de Bocourt, gravure de Tourfaut, d'après une peinture de Carpeaux.

Musset, que date véritablement la carrière dramatique de Got. Il y fut très remarquable et très remarqué. Il y prit nettement sa place. Le souvenir en est resté, et, arrivé aujourd'hui à l'apogée de son talent et de sa réputation, Got ne dédaigne pas d'y revenir à l'occasion, à la grande joie de ses auditeurs.

Got est d'une complexion robuste et d'une santé solide. Son esprit est délié, mais judicieux, probe et ferme. Si Got a la sagacité et la finesse de la race normande, il a la patience et cette obstination un peu dure des Bretons.

La meilleure définition qu'on puisse donner de lui est peut-être contenue tout entière dans l'aphorisme latin : *mens sana in corpore sano,* tant cet esprit et ce corps sont merveilleusement équilibrés. Got est de taille moyenne, ses traits sont calmes et détendus, le front est intelligent, penseur et lent, le nez charnu, l'œil net, la bouche gauloise. La physionomie, d'une mobilité extrême et passant aisément par toutes les nuances, depuis l'épanouissement jusqu'à l'impénétrabilité, porte habituellement le cachet d'une réserve prudente et un peu mélancolique, sous laquelle on devine une volonté froide, sereine, invincible.

Je ne sais quel moraliste a dit : « Il faut que l'orgueil humain soit placé quelque part; la vertu consiste à le placer dans le bien. » C'est l'orgueil de Got dans l'art : la vanité lui est parfaitement étrangère. Il aime le succès; mais il veut avant tout son propre suffrage, et, sur ce point, ne s'en fait point accroire. Il est essentiellement raisonnable et l'ambition de l'effet ne le fera jamais passer par-dessus son bon sens. Ce n'est pas un artiste d'inspiration, c'est un artiste de préméditation.

Got présente un phénomène très curieux et très rare, c'est la réunion d'une haute raison et d'une incroyable fantaisie; mais cette fantaisie-là ne fait jamais l'école buissonnière et ne sort qu'aux jours

de congé. Elle ne prend jamais le pas sur la vérité, terrain solide qui sert toujours de base aux études du consciencieux artiste.

C'est ainsi par exemple que, dans *Il ne faut jurer de rien*, l'influence du bon sens de Got faussa ou plutôt redressa peu à peu l'interprétation primitive de l'ouvrage. Une œuvre d'Alfred de Musset, le poète fantaisiste par excellence, nouveau venu dans la maison de Molière, devait assurément fleurir dans la fantaisie pure. La convention théâtrale devait ici régner en souveraine, et la nature n'avait rien à faire dans ce théâtre humoristique et arbitraire. Point du tout, voilà qu'au lieu de jouer de *chic* son abbé, Got se livre à une étude approfondie de ce *desservant* de campagne, naïf et ignorant du monde, égaré dans ce salon aristocratique, et nous sert un petit tableau de genre, d'un dessin, d'un ton, d'un modelé absolument exquis, d'une vérité adorable, d'une sobriété et d'un goût irréprochables.

La tonalité de l'ouvrage entier s'en trouva sensiblement modifiée : les autres rôles entrèrent en vibrations correspondantes, pour ainsi dire, la note juste devint la dominante, chacun se trouva peu à peu entraîné, et l'interprétation, commencée dans la convention et la fantaisie, finit par glisser tout en plein dans la vérité.

Il ne faut jurer de rien devint la pièce la mieux jouée et la plus homogène du répertoire avec ses premiers interprètes, qui furent Provost, Brindeau, Got, M[mes] Mante et Amédine Luther.

Voici ce que Théophile Gautier dit de Got à ce sujet : « Got, admirablement grimé, a fait du personnage tout à fait épisodique de l'abbé une silhouette animée et vivante, pleine de bêtise fine et de bonhomie cafarde, sans la moindre caricature. »

C'est dans son feuilleton du 14 août 1848 que Gautier s'exprime ainsi, après une clôture de plus de six semaines de tous les théâtres, clôture causée par les événements terribles qui venaient de s'accomplir. La représentation d'*Il ne faut jurer de rien* avait eu lieu tout juste-

ment le 23 juin, le soir même du jour où éclatait l'horrible insurrection dont on ne prévoyait pas encore les formidables développements.

J'ai insisté sur cet ouvrage, sur ce rôle et sur cette date, parce que c'est de là que Got commence à compter.

On pourrait croire, d'après tout ce qui précède, que l'admission de Got au sociétariat dut aller toute seule : il l'attendit encore deux ans.

Got avait eu un tort, il avait surpris son monde; il avait fait tête, en vrai Breton, aux opinions qui battaient la sienne en brèche, s'était tenu *mordicus* à son interprétation envers et contre tous, et le public lui avait donné raison.

Les gouvernements en général, oligarchiques, absolus ou même démocratiques, n'aiment pas que la voix publique leur force la main.

Got, qui a toutes les aptitudes et tous les goûts d'un lettré, semble avoir pris pour bréviaire, en l'appliquant à son art, l'admirable discours de Buffon sur le style. Buffon n'a-t-il pas dit : « Le style est l'homme même. » Got est à lui seul la raison de son talent. On l'y voit tout entier. La lucidité de son esprit et la sûreté de son jugement semblent répondre au précepte : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées », comme la sobriété de son jeu, son juste dédain de l'effet pour l'effet, semblent inspirés d'un autre paragraphe du même discours, plein de conseils parfaitement applicables à l'art du comédien : « Rien ne s'oppose plus à la chaleur que le désir de mettre partout des traits saillants. » Got ne tombe jamais dans cette faute, si commune chez les artistes dramatiques.

La souplesse du talent de Got est merveilleuse. S'il se montre naïf et asservi à une vérité rigoureuse dans *Il ne faut jurer de rien,* il se livre, dans le rôle burlesque de Tibbia des *Caprices de Marianne,* à une étourdissante fantaisie. Il joue *le Duc Job* et *le Médecin malgré lui,* le père Poirier et Mascarille; il joue *les Effrontés, le Fils de*



GOT DANS « IL NE FAUT JURER DE RIEN ».

(Rôle de l'abbé.) — Dessin de P. Renouard.

Giboyer, Maître Guérin et, à côté de cela, *Pathelin* et tout dernièrement *l'Ilote,* où il nous montre audacieusement un Parisien d'Athènes fourvoyé à Lacédémone.

Parmi ses créations ultérieures, il faut citer *les Fourchambault*, d'Émile Augier; *l'Ami Fritz* et *les Rantzau*, de MM. Erckmann-Chatrian, et enfin *le Roi s'amuse*, où il fut écrasé par le rôle écrasant de *Triboulet.*

Got est un chercheur, un abstracteur de quintessence, dans la bonne acception; il a horreur du *poncif* et du lieu commun. Aussi chacune de ses créations est-elle marquée à son coin. Sur plus de deux cents rôles qu'il a joués depuis son entrée à la Comédie-Française, il en a *créé* soixante-quinze, et parmi les autres un grand nombre peuvent à bon droit passer aussi pour des créations véritables; car il ne s'est pas contenté d'endosser l'habit de ses devanciers, il a fait subir à chacun des personnages qu'il était appelé à reproduire l'examen minutieux et sévère de son judicieux esprit.

Comme tous les vrais observateurs, Got n'observe pas. Il passe ou séjourne parmi les êtres et les choses, baignant dans des milieux divers, pénétré de rayonnements, soumis à des influences, affecté d'impressions confuses et multiples, inconscient, distrait, indifférent, rêveur. L'observation est une *perception* permanente des choses : sa manifestation un *phénomène réflexe.* Les germes s'amassent obscurément dans l'esprit, et, par ce travail latent et mystérieux du cerveau qui prend une part si considérable et si étrange aux opérations mentales, ils se développent et se coordonnent, pour passer ensuite de l'état virtuel à une application effective.

Timide et circonspect, scrupuleux à l'excès, il ne se décide point à la légère et ne se hasarde jamais à dessiner le plan général de sa composition sans en avoir envisagé soigneusement le sujet sous toutes ses faces. Il se fait en lui comme une cristallisation lente et régulière;

son travail n'est jamais hâtif, et, quand il en montre le produit, rien n'y manque, l'œuvre est complète.

Une des créations où ses qualités littéraires et son érudition l'ont le plus puissamment servi, c'est dans l'interprétation du personnage de Pathelin dans *la Vraie Farce de maître Pierre Pathelin* restituée à la scène, — le mot n'est que juste, — avec beaucoup de tact et de talent par M. Édouard Fournier.

M. Édouard Fournier a du reste trouvé dans Got un véritable collaborateur, et lui seul, je le dis sans hésiter, pouvait assurer le succès de l'entreprise. Il y a été d'une verve, d'une audace, d'une sûreté, d'une puissance incomparables. Il a compris et rendu le personnage avec un art surprenant. Il a été la vie même de l'œuvre. Pas un instant d'hésitation ou de défaillance, une veine inépuisable, un bonheur d'exécution inouï.

Cette *Farce* est la gloire de notre vieux théâtre, a dit J. Génin ; on peut la regarder comme la première comédie écrite dans notre langue et représentée sur notre scène, comédie souvent imitée, souvent citée, qui a laissé des souvenirs impérissables dans les traditions de la gaieté gauloise.

C'est le plus vieux et le plus précieux monument de notre art dramatique ; il fallait pour l'honneur de notre comédie nationale que la tentative de M. Édouard Fournier réussît, et Got en a assuré le triomphe.

Le *Pathelin* de Brueys et Palaprat n'est qu'une imitation infidèle et sans caractère de l'original ; tout y est dénaturé. Dans *la Vraie Farce de maître Pierre Pathelin,* nous trouvons l'original lui-même ; le travail du respectueux et patient érudit, qui nous l'a rendue, ne se fait sentir que tout juste autant qu'il est nécessaire pour élucider certains vers, dont le sens eût été trop difficile à saisir pour les auditeurs peu familiarisés avec le langage de l'époque.

Malgré ses goûts et ses aptitudes littéraires, Got, très heureusement pour lui et pour nous, tient cependant plus de la complexion de l'artiste que de celle du littérateur, c'est-à-dire que, s'il a la raison et l'esprit didactique de l'homme de lettres, il a le sentiment et les intuitions de l'homme de l'art. Il ne s'y livre point en aveugle et, tout en s'identifiant avec son personnage, il garde en propre son jugement qui le guide et le contient.

Got ne joue pas un seul rôle du vieux répertoire sans le reprendre en sous-œuvre et sans en faire l'objet d'une étude approfondie. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'un rôle : sous le personnage fictif, il y a un homme, et c'est l'homme qu'il cherche à travers les traditions dramatiques et les interprétations diverses de ses devanciers. Il dit comme Térence, dans *l'Héautontimorumenos* : « Je suis homme, rien de ce qui est humain ne m'est étranger. »

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

S'il joue Arnolphe de *l'École des Femmes,* il se décide pour la méthode naturelle de préférence à celle qui ne voit dans la création de Molière qu'un personnage exclusivement comique et de pure convention. Il tient compte des circonstances dans lesquelles l'œuvre a été composée et n'admet pas que le personnage de la comédie, qui par tant de côtés se rattache à Molière lui-même, n'ait pas emporté avec soi une portion de son cœur et de sa pensée.

Molière, marié le 20 février 1662 à Armande Béjart, fit représenter *l'École des Femmes* le 26 décembre de la même année. On en conclut qu'il ne faut chercher, parmi les sentiments jaloux exprimés par Arnolphe, rien qui puisse traduire les sentiments personnels de Molière, qui devait en être encore aux illusions fleuries d'une union récente et d'un amour satisfait. L'argument est faible, et puisqu'il s'agit d'apprécier la façon dont Got a interprété le rôle d'Arnolphe, il vaut qu'on le relève.



GOT DANS « LE GENDRE DE M. POIRIER »

(Rôle de M. Poirier.) — Dessin de P. Renouard.

Molière avait quarante et un ans, Armande en avait dix-sept. Elle avait grandi sous ses yeux, il l'avait pour ainsi dire élevée, couvée, instruite, préparée à l'exercice de son art ; il s'y était attaché, il l'aimait. Sans pénétrer dans le secret des premiers épanchements, sans hasarder de suppositions téméraires, il est permis de penser que cette âme de petite comédienne put laisser entrevoir, par certaines échappées, à ce philosophe marié et amoureux, quelques horizons mélancoliques. Armande ne brûlait pas des mêmes feux : Molière, entre deux baisers, a dû surprendre plus d'un regard distrait ; sa main n'a pas toujours rencontré une main répondant à la sienne par une égale étreinte ; son cœur avide n'a pas toujours trouvé un cœur détaché suffisamment, à son gré, des choses étrangères ; que sais-je ! son esprit, implacablement porté à l'analyse, a saisi mille riens qui, au milieu des élans d'une tendresse exigeante et inassouvie, l'ont jeté aux rêveries moroses, aux pourpensements inquiets, situation familière aux natures fines et mélancoliques. Cela est-il douteux? En fallait-il davantage?

Est-il possible de ne pas admettre certains rapports entre les pensées involontaires qui devaient se présenter à l'esprit de Molière et ces paroles d'Arnolphe :

> Quoi! j'aurai dirigé son éducation
> Avec tant de tendresse et de précaution ;
> Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance,
> Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance ;
> Mon cœur aura bâti sur ses attraits naissants
> Et cru la mitonner pour moi durant treize ans,
> Afin qu'un jeune fou, dont elle s'amourache,
> Me la vienne enlever jusque sur la moustache,
> Lorsqu'elle est avec moi mariée à demi !

Les quarante et un ans de Molière et les dix-sept ans d'Armande Béjart ne sont-ils pas là ?

L'homme s'attendrit, l'auteur le raille :

> Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance !

est en effet un vers plein de tendresse, et *mitonner* arrive à temps pour rejeter l'auteur comique à sa fiction ; mais la forme n'enlève pas au fond son caractère d'amertume.

Ce n'est point ici le lieu de poursuivre cette glose. Molière n'a pas voulu se peindre et se mettre en scène à tout propos, soit ; mais, comme tous les moralistes sincères, comme tous les écrivains observateurs, il a fait incessamment des retours sur lui-même sans propos délibéré, sans préméditation peut-être, et a laissé échapper quelque chose de son âme qui s'est répandu tout au travers de l'œuvre.

Des similitudes de son état intérieur, il n'était guère possible que des identifications partielles ne se produisissent pas ; mais, si une partie de sa situation personnelle, plus sensible au dedans qu'accusée au dehors, se rapproche de celle qu'il impose à son personnage, Molière qui souffre, prévoit et s'attriste déjà, en sent bien le ridicule, et le côté comique ne lui échappe point.

De là ce rôle profond et complexe, douloureux, lamentable, poignant en lui-même, qui fait rire les indifférents, sans pitié pour *les roulements d'yeux extravagants, les soupirs ridicules et les larmes niaises* de l'amant bafoué.

C'est Lysidas qui s'exprime ainsi dans *la Critique de l'École des Femmes,* et puisque Molière s'y moque de ses détracteurs, il est permis de croire que c'est avec intention qu'il a fait porter ce reproche, formulé en termes si violents, tout précisément au rebours de son sentiment personnel.

Les tendres amours de cette Juliette de seize ans et de son gentil Roméo nous captivent et nous charment, et cette passion de quarante-deux ans, qui s'en vient, les tempes grisonnantes, se jeter à la traverse, nous semble à bon droit ridicule, d'un ridicule qui va jusqu'à l'odieux. Ce ridicule s'accroît de toute cette grâce. Nous n'avons pas besoin qu'Arnolphe renchérisse encore par son jeu sur la situation et charge le

tableau, qu'il fasse le grotesque et qu'au lieu de représenter l'amour, il en offre la caricature. Le ridicule est flagrant : sa passion discordante y suffit. La situation est comique par elle-même, mais non pas précisément le personnage.

C'est ainsi que Got a compris ce rôle, suivant en cela les traces de son maître Provost, qui n'entendait point, lui non plus, que l'on y dût pousser le comique jusqu'au bouffon et qu'il fallût sacrifier les profondeurs et les délicatesses de la comédie pour en grossir l'effet brutal et extérieur.

C'est déroger un peu peut-être aux habitudes consacrées, pour ne pas dire aux préjugés littéraires ; mais les partisans du comique à outrance auront beau dire que Molière faisait rire dans son excellente scène du cinquième acte, ils ne persuaderont point ceux qui y regardent de près, qu'il la jouât en pantalonnade, et quand on relit ces vers :

> Enfin à mon amour rien ne peut s'égaler :
> Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate ?
> Me veux-tu voir pleurer ? Veux-tu que je me batte ?
> Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux ?
> Veux-tu que je me tue ? Oui, dis, si tu le veux,
> Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme.

on reste convaincu que le comique est exclusivement dans la situation. Il n'est nul besoin pour l'obtenir de recourir à la convention théâtrale, qui permet, pour faire rire, d'outrer l'expression jusqu'à l'invraisemblance et à l'absurde : ici la vérité suffit et peut lui être substituée, parce que les efforts désespérés d'un homme de quarante-deux ans pour faire accepter son amour à une fille de seize, éprise d'un gentil cavalier, sont suffisamment « ridicules » aux regards des indifférents, pour les égayer et les divertir.

On sentait même si bien cela, quoique confusément, qu'on en était arrivé, pour justifier l'exagération comique de ce rôle méconnu et

complètement dénaturé, à faire d'Arnolphe un vieillard en cheveux blancs, à la démarche cacochyme et habillé à la façon de Bartholo; on l'avait transformé en pure *ganache* et l'on s'était tout doucement habitué à considérer ce type comme l'idéal du rôle.

Si Molière avait voulu qu'il en fût ainsi, eût-il pris la peine de fixer précisément l'âge du personnage en faisant dire à Chrysalde :

> Qui diable vous a fait aussi vous aviser,
> A *quarante-deux ans*, de vous débaptiser?

Du reste, cette interprétation mixte du rôle d'Arnolphe parait avoir été celle que lui donnait Molière lui-même, et j'en trouve la preuve d'abord dans *le Portrait du peintre,* de Boursault, où Dorante répond facétieusement à l'un de ses interlocuteurs qui reproche à Molière d'avoir mêlé le tragique au comique :

> Vous blâmez justement ce qu'il faut qu'on admire.
> Quoi! morbleu, du tragique où l'on crève de rire,
> C'est cela qu'on appelle un mélange d'appas!

Puis, dans un écrit du temps, le *Panégyrique de l'École des femmes,* un certain Lydamon dit en propres termes : « Au lieu que la comédie doit finir par quelque chose de gay, celle-cy finit par le désespoir d'un amant, qui se retire avec un *ouf* par lequel il tasche d'exhaler la douleur qui l'étouffe, de manière qu'on ne sait si l'on doit rire ou pleurer dans une pièce où il semble qu'on veuille éveiller aussitost la pitié que le plaisir. »

J'ai plaidé la thèse de Got, que quelques critiques ont blâmé, fort à tort, selon moi, d'avoir cherché à reproduire le rôle d'Arnolphe dans la plénitude de sa signification et dans son vrai caractère.

Il s'y montre comédien profond et judicieux, et y laissera un souvenir qui ne s'effacera point. L'attitude, le geste, l'expression du visage

sont d'une composition parfaite, et tout le rôle est rendu avec un très grand talent. La façon dont Arnolphe écoute toutes ces confidences, qui lui broient le cœur, est admirable ; ses commotions, ses défaillances, ses colères, ses découvertes, les conceptions de cet esprit obsédé d'une idée fixe ; les projets, les résolutions, les hésitations, les lâchetés, les tendresses, les violences, les cruautés de cette âme amoureuse, tout cela est reproduit avec une finesse de nuances, une sûreté d'observation, une énergie d'effet que les plus prévenus ne sauraient méconnaître.

Les considérations que je viens de faire valoir à l'appui de l'interprétation du personnage d'Arnolphe ne donnent qu'un faible aperçu du travail auquel se livre un artiste consciencieux qui veut pénétrer le sens profond et la signification vraie du personnage qu'il représente. Ce que j'ai essayé d'indiquer en prenant un exemple à la portée de tout le monde, puisque Molière est entre toutes les mains, se reproduit pour tous les rôles que le consciencieux artiste crée de toutes pièces dans le répertoire moderne, ou reprend après d'autres comédiens dans le vieux répertoire. Sujet à l'erreur, comme tous les mortels, ce n'est pas à dire que Got ne se trompe jamais et que rien ne lui échappe. Je lui ai même vu jouer, avec plus de recherche qu'il n'aurait fallu, certains rôles qui auraient certainement gagné à une exécution un peu plus terre à terre.

Quand il joue *Georges Dandin,* par exemple, en y transportant les *dessous* du rôle d'Arnolphe, je crois qu'il se trompe et qu'ici ce ne sont pas seulement les situations qui sont comiques : le personnage lui-même est comique aussi. Le bonhomme Dandin ne va pas chercher midi à quatorze heures, il ne s'attarde pas aux bagatelles sentimentales, bien moins touché qu'il est du côté moral des choses que de leur action extérieure. Celui-ci est un personnage de surface, l'autre est un personnage de profondeur. Le ton général de la pièce l'indique. Le



GOT DANS « LE MÉDECIN MALGRÉ LUI ».

(Rôle de Sganarelle.) — Dessin de P. Renouard.

rôle doit donc être joué dans la rondeur et *à la bonne franquette,* un peu le contraire d'Arnolphe, s'il faut tout dire. Got a le tort de le prendre au sérieux et de le dramatiser sans raison.

Il y eut dans la vie artistique de Got un moment *psychologique* dont il faut que je parle.

Vers la fin de 1865, Got, froissé de ce qu'il appelait « des coups d'autorité » qui mettaient en péril, selon lui, les privilèges et la dignité même de la Compagnie, — il proteste contre toute question de personnes, — voyant tous ses efforts inutiles pour arriver à la réforme d'abus qui lui paraissaient criants, se buta à son idée et, ne pouvant la faire prévaloir dans le comité, donna résolument sa démission. La démission refusée, il fit un procès à la Comédie-Française, procès qui visait directement le ministère même de la maison de l'empereur. Ce procès, il le perdit, haut la main, cela va sans dire, et resta sociétaire malgré lui.

C'est à cette époque qu'Émile Augier porta à l'Odéon sa comédie de *la Contagion.* Il désirait que Got y créât un rôle : Got vit là l'occasion d'une absence salutaire, propice à l'apaisement des récriminations et des aigreurs qui fermentaient encore rue Richelieu, et demanda au Comité, par l'intermédiaire de l'auteur, l'autorisation d'aller jouer à l'Odéon. Le Comité refusa net. Alors, sur les sollicitations d'Émile Augier, l'empereur intervint directement, — quel « *coup d'autorité !* » — il ordonna. Et le comédien réfractaire, bénéficiant de l'acte essentiellement despotique du souverain, alla créer à l'Odéon le rôle d'André Lagarde, dans *la Contagion*, dont la première représentation eut lieu le 17 mars 1866.

Cette soirée fut curieuse et vaut qu'on la signale comme un signe des temps : de sombres vapeurs commençaient à monter à l'horizon impérial.

Dans la journée le bruit s'était répandu, et avait été passionnément

propagé, que dans le personnage du baron d'Estrigaut, le héros de *la Contagion*, Émile Augier avait voulu peindre le duc de Morny. Il n'en était absolument rien, assurait Émile Augier; mais quoi ! le bruit avait fait son chemin tout de même. C'en était assez pour que la curiosité fût vivement excitée et envenimée.

Il se trouva de plus que ces choses se passaient juste au moment où l'aliénation d'une partie des terrains du Jardin du Luxembourg avait fortement mécontenté tout le quartier latin : l'administration arrachait au public la célèbre *Pépinière*, si chère aux étudiants, et l'on manifestait à force dans les *brasseries* et à la sortie des cours.

Bientôt on apprit que l'empereur et l'impératrice honoreraient le soir la représentation de leur présence.

Tout le quartier entra en rumeur : les étudiants s'arrachèrent les places. La salle, dès l'ouverture des portes, s'emplit, du parterre aux cintres, d'une foule frémissante, mugissante et houleuse comme la mer, et l'entrée des Majestés impériales fut saluée en chœur par un refrain interminable de « *Luxembourg! Luxembourg!* » sur l'air fameux *Des Lampions!* tradition révolutionnaire de 1848.

Cependant, malgré cet exorde menaçant, la représentation suivit brillamment sa carrière : le seul phénomène qui se produisit fut que les gens de la cour, qui occupaient un grand nombre de places, manifestèrent plusieurs fois leur mécontentement et leur désapprobation par des exclamations et des murmures, que couvraient aussitôt des tonnerres d'applaudissements.

En fin de compte, les Tuileries furent battues et le nom de l'auteur violemment acclamé. Mais la foule ne se retira point sans faire ses adieux au monarque avec son éternel et implacable « *Luxembourg! Luxembourg!* »

La cour s'en alla donc, fort loin d'être satisfaite. Or, par un déplorable malentendu, les voitures et leur escorte, au lieu de gagner la

rue de Tournon, large, paisible et solitaire, s'engagèrent par l'étroite rue Corneille, sur la place et dans la rue de l'Odéon obstruées par une foule compacte ; et ce fut au pas des chevaux que le cortège impérial dut marcher jusqu'au carrefour, en butte à mille apostrophes malséantes et sous des bordées de sifflets.

Cela n'accusait-il pas d'une façon manifeste les progrès de la *désaffection*, comme on disait alors par un doux euphémisme, et n'y pouvait-on pas voir un fâcheux pronostic ? Quatre ans plus tard l'Empire s'écroulait sans qu'une voix s'élevât pour le défendre. Ce n'est, à coup sûr, ni le Jardin du Luxembourg, ni la représentation de *la Contagion* qui en ont été cause ; mais cette hostilité et ces grosses irrévérences, qui se produisaient si hardiment, ne révélaient-elles pas un état latent déjà redoutable ?

Ce grain de sable apporté à l'histoire, revenons à Got qui ne retira pas, pour sa part, grand profit de cette représentation où il fut complètement éclipsé par le succès du héros, le baron d'Estrigaut, joué avec un talent merveilleux par Francisque Berton et sur lequel aussi se portait l'intérêt d'un public ouvertement passionné.

Le « bélier » égaré rentra au bercail. *La Contagion* passée, Got fit retour à la Comédie-Française.

Le 4 août 1881, à la distribution des prix du Conservatoire, M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, qui présidait la solennité, termina son discours par un petit codicille dont voici le début :

« Une haute récompense — dit-il — a été réservée à M. Got, *professeur de déclamation :* il est fait chevalier de la Légion d'honneur. C'est *comme professeur au Conservatoire* que M. Got obtient cette haute récompense. »

La restriction était nette et précise : les *comédiens* n'étaient pas encore émancipés.

Got, aujourd'hui devenu le doyen des sociétaires de la Comédie-Française, s'y tient, malgré l'autorité légitime que lui ont acquise son talent et son caractère, dans une extrême réserve. Sa vie publique est droite, silencieuse et ferme ; sa vie privée est celle d'un sage.

Il vit fort retiré, sans éclat et sans bruit, dans sa petite villa du hameau de Boulainvilliers, à Passy, occupant son esprit des choses de l'art et de la littérature, et fortifiant sa santé par quelques exercices corporels qui entretiennent sa vigueur.



GOT DANS « L'AMI FRITZ ».
(Rôle du rabbin David.)

Il porte partout avec lui cette lucidité d'esprit qui semble être sa qualité fondamentale, et à laquelle se joint dans les événements de la vie une rare fermeté d'âme.

Il en a donné maintes preuves pendant les quelques jours qu'il vint passer à Paris à la fin de mai 1871.

Directeur de la troupe française à Londres, dont les débuts avaient eu lieu le 1er mai, Got reçoit le samedi 20 du même mois deux lettres de Paris qui lui donnent à penser que son père et sa mère, restés chez lui à Passy, peuvent y courir de sérieux dangers. Il part le soir même, pensant pouvoir être de retour à Londres le mercredi 24, jour pour

lequel il est affiché. Il arrive, court à Passy, arrache à cette maison où pleuvent les obus et la mitraille M. et Mme Got, qu'il ramène à Paris avec des peines infinies et non sans courir de très sérieux dangers.

Une fois tranquillisé sur l'installation de ses parents, tranquillité relative bien entendu, Got n'a plus qu'une idée, retourner à Londres et y remplir ses devoirs d'*impresario* et d'artiste.

Mais ici commence pour lui une terrible odyssée. Il s'agit d'obtenir des autorités de la Commune des laissez-passer pour pouvoir gagner Saint-Denis et le chemin de fer du Nord. Les laissez-passer, il parvient à se les procurer; mais par deux ou trois fois la bataille lui barre le chemin et le force à rétrograder.

Enfin, après trois jours de tentatives vaines, après avoir erré dans Paris, spectateur involontaire et passif des événements, pendant des journées et des nuits, nous retrouvons le pauvre Got échoué dans un *violon* infect de la barrière du Trône, dépouillé de son laissez-passer par le chef du poste lui- même, qui en a sans doute besoin pour son propre compte, et attendant philosophiquement le peloton d'exécution. Rasé complètement comme le sont les artistes dramatiques, et portant sans doute encore sur son visage le reflet de l'abbé d'*Il ne faut jurer de rien,* Got est pris pour le curé des Batignolles, et un conseil de guerre, composé de quelques gaillards absolument ivres et affolés par le sentiment de leur situation désespérée, agite la question de le fusiller sans délai.

Un hasard et la protection d'un jeune Italien, lieutenant d'artillerie chez les fédérés, le tirent de ce mauvais pas; mais le voilà forcé de rentrer dans la fournaise, sans laissez-passer cette fois, et exposé à tous les inconnus de cette terrible phase du 24 au 26 mai, qui vit la hideuse agonie de la Commune.

Ce ne fut en effet que le soir de ce dernier jour, après avoir embrassé sa mère, son père gravement malade, et laissé derrière lui

Paris fumant et déchiré, que Got put enfin se mettre en route pour Calais.

Got a traversé en soldat stoïque cette épreuve effroyable, prenant, presque heure par heure, sur son carnet, note de tout ce qui se passait autour de lui. Rien de plus curieux que la collection de ces notes d'une simplicité sereine, d'un laconisme parfois terrible. Espérons que le modeste et courageux *reporter* de ces effroyables aventures voudra bien publier un jour ces documents précieux et d'un si grand intérêt.

Got a écrit deux opéras dont Edmond Membrée a fait la musique : *François Villon* en un acte et *l'Esclave* en quatre actes ; on a de lui quelques lettres écrites avec recherche et quelques discours prononcés en diverses circonstances ; pourquoi ne livrerait-il pas à la publicité le récit de ses aventures sous la Commune ? C'est une œuvre littéraire, en somme, je ne dirai pas comme une autre, car elle est essentiellement *sui generis* celle-là, et peu d'esprits peut-être seraient assez trempés, peu de mains assez fermes pour en produire une semblable.



M. DELAUNAY

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Au commencement de novembre de l'année 1846, sous la direction de Bocage, l'Odéon donna la première représentation de *l'Univers et la Maison,* comédie en cinq actes, en vers, de Méry.

Quelques gens bien avisés, fins connaisseurs et artistes sagaces, remarquèrent un débutant qui parut ce soir-là.

« Un jeune homme inconnu, nommé Delaunay, s'est révélé subitement, dans le rôle de Ludovic, le jeune premier le plus accompli de Paris. Il a dix-huit ans, un extérieur agréable, du feu, de la candeur, une voix nette et mordante, toutes les qualités de l'emploi. »

Ainsi s'exprimait Théophile Gautier dans le feuilleton qu'il écrivit quelques jours après la représentation.

Il n'y a rien de changé : Delaunay n'a que quarante ans de plus. Mais ce que Gautier reconnaissait en lui, lorsqu'il avait vingt ans, —

car il en avait vingt et non dix-huit, — « l'extérieur agréable, le feu, la candeur, la voix nette et mordante, toutes les qualités de l'emploi », Delaunay l'a toujours. Qu'il joue demain le Fortunio du *Chandelier* d'Alfred de Musset, et vous retrouverez le Ludovic que nous a dépeint Gautier, et vous vous direz, en effet, en savourant les jouissances pures que vous procurera ce talent délicat et parfait : « Il a dû jouer comme cela dès le premier jour », tant les signes du travail et l'effort de l'art sont imperceptibles, bien que ce travail et cet effort aient été véritablement énormes. On n'a qu'à jeter les yeux sur le répertoire de Delaunay pour s'en convaincre.

La qualité maîtresse, celle qui saute aux yeux tout d'abord chez Delaunay, et qui n'éclate pas seulement dans sa forme extérieure, mais aussi dans ses incomparables attributs, c'est la jeunesse ! La jeunesse avec tous ses dons, toutes ses puissances, toutes ses séductions, la jeunesse dans toute sa gloire. Delaunay a cinquante ans : vous me le dites, son acte de naissance est là, et je dois le croire; mais, en vérité, je n'en sais rien. Je le vois aujourd'hui comme le voyait Gautier, et le public aussi :

Chacun pour ce Rodrigue a les yeux de Chimène.

Le jour où Delaunay ne sera plus jeune, Delaunay ne sera plus : la jeunesse est son atmosphère, il lui faut celle-là et non une autre ; c'est le milieu nécessaire à la plénitude de sa vie et à son complet épanouissement.

Louis-Arsène Delaunay est né à Paris en 1826. Son père, négociant en vins, le destinait au commerce et ne voulait pas qu'il perdît son temps aux études classiques qui n'étaient, selon lui, pas bonnes à grand'chose, puisqu'elles ne pouvaient faciliter en rien le placement du Beaune ou du Saint-Julien. A quatorze ans il sortit donc de la pension, où l'avait placé l'auteur de ses jours, pour entrer dans le

commerce. Il y resta quatre ans; mais pendant cette période notre jeune commis profita de la liberté que lui donnait une profession, je ne dirai pas qu'il embrassait, mais qu'il suivait sans aucune ardeur, pour sacrifier au goût déjà très vif qui le poussait vers le théâtre.

La vocation le tourmentait; mais il ne savait guère à quoi se



PORTRAIT DE DELAUNAY.
Dessin de P. Renouard.

prendre : à dix-huit ans, on ne lit pas bien clairement encore en soi-même et l'on a beau être vivement sollicité par une chose, il y a toujours l'embarras de savoir comment s'y prendre.

Il allait au théâtre, imitait les acteurs, Levassor entre autres, dont il chantait les chansonnettes dans les petites réunions d'amis. Oh! il tenait son Levassor à merveille! Il le tient encore! Et je n'ai jamais

tant ri que le jour où Fortunio, Perdican, ce charmant vicomte de Vaugris du *Lion amoureux,* s'avisa tout à coup de contrefaire devant moi l'ancien héros de la chansonnette.

Il prend enfin son courage à deux mains et va trouver Provost, dont le premier cri, aussitôt que mon Delaunay veut lui faire entendre quelque chose, est : « Ah ! mon cher ami, vous grasseyez ! vous grasseyez comme Levassor ! »

Comme il n'avait bien que ce qu'il méritait ! « Apprenez-moi Horace de *l'École des Femmes,* ajouta Provost, et revenez me voir. »

Delaunay apprit Horace, et Provost, paraît-il, n'en fut pas trop mécontent, car il le fit entrer d'abord comme auditeur au Conservatoire, où il fut admis comme élève à l'examen qui eut lieu quelque temps après et où il obtint bientôt un premier accessit.

Son ambition alors n'allait pas jusqu'à la Comédie-Française; son objectif était le Gymnase. Il s'y présente un jour, déserteur du Conservatoire, et trouve moyen d'y débuter le 3 mars 1845 dans une pièce d'Arvers, intitulée *les Deux Césars.* Début médiocre : Monval, le bras droit du directeur, M. Montigny, le prit à part et l'engagea... à aller s'escrimer pendant quelque temps dans les théâtres de la banlieue.

Delaunay alla trouver Bocage et, par l'intermédiaire du régisseur du théâtre, un brave homme nommé Léon, père de la première femme de Victorien Sardou, il put contracter avec l'Odéon un engagement modeste dont la première année se soldait par 80 francs.

La chose faite, Delaunay en eut regret et voulut rentrer au Conservatoire. Provost le reçut comme un chien dans un jeu de quilles et le tança vertement de son équipée. Mais quoi ! la signature était donnée; il n'y avait plus à y revenir, et Delaunay devait savoir mieux que personne que, quand le vin est tiré, il faut le boire.

Il n'eut point d'ailleurs à s'en repentir, puisque son début fut heureux. Il resta près de trois ans à l'Odéon et, lorsque survint la



DELAUNAY DANS « LES FEMMES SAVANTES ».

(Rôle de Clitandre.) — Dessin de P. Renouard.

révolution de 1848, qui le fit libre, son engagement n'avait plus que peu de temps à courir.

Lockroy, alors directeur du Vaudeville, lui fit à ce moment des offres avantageuses qu'il refusa et il entra au Théâtre-Français, où ses débuts furent modestes.

Cependant, ayant eu l'occasion de faire une création heureuse, il vit ses appointements presque doublés par une décision spontanée du comité, qui voulut même, pour plus de faveur encore, donner à la mesure un effet rétroactif.

Deux ans plus tard, en 1850 par conséquent, il fut nommé sociétaire en même temps que Got, avec lequel il peut aujourd'hui partager le titre de doyen.

Eh bien, s'il faut analyser les qualités de ce doyen de la comédie, il faut dire que la première de toutes est d'avoir vingt-cinq ans. Je reviens à mon point de départ. C'est qu'en effet tout est là. La fée qui a présidé à sa naissance et qui a étendu sa baguette au-dessus de son berceau lui a fait le don précieux d'une jeunesse éternelle, et en lui donnant cela, elle lui a donné tout, puisqu'elle lui a permis ainsi de cacher une expérience profonde, un talent consommé, un art arrivé à sa perfection, sous un extérieur, pour employer l'expression de Gautier, plein de fraîcheur et de grâce.

Il a acquis l'expérience, il a conquis le talent, il s'est assimilé son art et il a conservé pour le servir toutes les qualités qui s'amoindrissent et s'émoussent dans le labeur de toutes ces conquêtes et que le temps qu'elles coûtent dévore d'ordinaire.

Cette physionomie ouverte et franche, ces traits fermes de lignes, cette tournure élégante, cette aisance des mouvements, ce regard net, cette voix limpide et pénétrante, cette diction mordante et pure, n'est-ce pas la jeunesse qui donne tout cela? Et pour passer des qualités extérieures aux qualités plus profondes, ne sont-ce pas encore des signes



DELAUNAY DANS « ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR ».

(Rôle de Perdican.) — Dessin de P. Renouard.

manifestes de jeunesse que cette sagacité dans les conceptions, cette finesse d'intelligence, cette vivacité d'esprit, cette chaleur de cœur, cette ardeur d'indignation ou d'enthousiasme, dont cet artiste rare nous donne à chaque instant les preuves?

Est-il possible de jouer avec plus d'entrain et de juvénilité le Lélie de *l'Étourdi?* avec plus de grâce et de gaieté l'Horace de *l'École des Femmes?* A lui seul il rend tout vraisemblable. Avec quelle charmante légèreté et quelle élégante insouciance ne rend-il pas le rôle de Dorante dans *le Menteur?*

Il adore Musset, et avec quel sentiment de son poète il a joué, dans *le Chandelier,* Fortunio, une création célèbre entre toutes; le sentimental Perdican, dans *On ne badine pas avec l'amour;* le langoureux et mélancolique Cœlio, dans *les Caprices de Marianne!*

Son « Vive le roi! » du vicomte de Vaugris, du *Lion amoureux,* est encore dans toutes les mémoires. C'est un détail, un rien, c'est adorable! Et tout le personnage reste dans le souvenir, comme empreint de cette petite phrase. Delaunay dans ces trois mots a mis tout un monde de sentiments : c'est la loyauté, le mépris de la mort, le dédain de ses ennemis, la distinction de sa race, l'insolence du gentilhomme et un peu aussi la mélancolie douce de la fin prochaine. C'est une trouvaille, un hasard? Non, c'est un éclair de génie. Il n'y a que les grands artistes qui rencontrent de ces bonnes fortunes.

« Comment donc avez-vous trouvé cette loi merveilleuse de la gravitation? » demandait-on à Newton. — « En y pensant toujours », répondit-il. C'est dans une préoccupation constante de l'art qu'on y rencontre le génie.

Le XVIII[e] siècle abusait de ce mot de génie : de notre temps on ne s'en sert pas tout à fait assez pour exprimer cette chose particulière, cachet de personnalité, qui existe au-dessus du talent et qu'on peut rencontrer à des degrés divers. On l'a un peu de nos jours trop



DELAUNAY DANS « LE GENDRE DE M. POIRIER ».

(Rôle du marquis de Presles.) — Dessin de P. Renouard.

confondu avec l'art; mais l'art est dans les choses et le génie dans les hommes.

Si Delaunay possède les nuances et les délicatesses de la comédie, s'il joue les amoureux de Molière et tous ses rôles du vieux répertoire avec une sorte de grâce archaïque, s'il est l'interprète exquis de la poésie mélancolique, amère et railleuse de Musset, il a aussi la chaleur et l'énergie du drame.



DELAUNAY
dans *Mlle de Belle-Isle.*
(Rôle du duc de Richelieu.)
Dessin de P. Renouard.

Dans *Paul Forestier,* par exemple, l'une des moins bonnes pièces d'Émile Augier et en même temps celle où la vigueur de son mâle talent éclate davantage, Delaunay apporte une ardeur de passion incroyable. Il la pousse au maximum de son intensité, mais ne dépasse pas la mesure : il sait et il sent bien que la passion étant la seule justification de son personnage, la seule excuse du drame, il doit s'y abandonner hardiment; mais il sait aussi qu'il ne faut pas, sous peine de mort, aller au delà de ce que le public en peut supporter. Et pourtant, dans son jeu, nulle trace de retenue; c'est l'emportement, c'est la fougue même : il cède aveuglément aux impulsions tumultueuses d'une passion qui ne connaît plus de frein... Tranquillisez-vous, il ira jusqu'à la limite extrême; il ne la dépassera jamais. Il vous emportera avec lui et vous tiendra haletant, suspendu à ses lèvres; mais il ne vous mènera jamais que jusqu'où vous pouvez le suivre.

Delaunay possède l'articulation la meilleure que je connaisse au

théâtre ; il dit le vers admirablement bien, et c'est là une qualité devenue extrêmement rare aujourd'hui.

L'ignorance profonde de la prosodie, chez la plupart des comédiens, les amène à une manière de scander le vers français, absolument intolérable. Ils partent de ce principe absurde et déplorable qu'il faut dire les vers comme si c'était de la prose, et nous gratifient ainsi du plus détestable idiome qu'on puisse imaginer. Traités par ce système, les vers ne sont plus qu'une prose incorrecte et mal assise, pleine d'inversions et d'assonances. Exagérant les licences de la césure, qu'ils s'appliquent à rendre absolument insensible, cousant la rime au rejet, abolissant complètement toute espèce de rythme et de cadence, ils cassent les reins à leur alexandrin, le réduisent en pâte et font de leur période un amalgame confus, d'où sort, çà et là, au hasard, quelque rime effarée en quête de sa sœur.



DELAUNAY
dans *Mlle de Belle-Isle.*
(Rôle du duc de Richelieu)
Dessin de P. Renouard.

Delaunay est l'un des derniers qui sachent dire les vers ; aussi est-ce vraiment un charme de l'entendre. Du reste, sa façon de dire la prose n'est pas moins remarquable ; nul ne phrase mieux que lui. Il sait donner à sa voix toutes les inflexions, l'asservir à toutes les nuances, lui donner toutes les énergies ou lui conserver toutes ses douceurs ; mais on entend toujours purement, nettement, complètement la phrase : on n'en perd pas un mot.

Je trouve enfin ici, Dieu soit loué, l'occasion de mêler un reproche à mes éloges; il est bien temps. Et quand je dis un reproche, en vérité la chose vaut-elle bien ce gros mot? Une chose frappe dans la façon de dire de Delaunay quand on apporte quelque attention à l'entendre : c'est une sorte de renflement du son au milieu de la phrase, comme un point d'appui pris sur certains mots prononcés avec plus de force, pour rompre l'unité du ton et imprimer de l'élasticité au débit, quelque chose d'analogue au renflement des traits de contour d'une esquisse. Ce procédé, car c'en est un, est fondé en somme sur un phénomène naturel qui se produit sans que nous y prenions garde, non seulement chez les orateurs, chez tous ceux qui font un récit dans une compagnie; mais même, et à chaque instant, dans nos conversations familières. L'usage de ce moyen est donc parfaitement permis, à la condition d'en user sobrement. Il y a des jours où on le sent trop chez Delaunay.

Un des grands privilèges de ce charmant artiste, qui en a tant, c'est d'être aussi parfaitement bien placé dans le vieux répertoire que dans le répertoire moderne : Lélie ne le cède en rien à M. de Vaugris, Fortunio à Horace, Dorante à Saverny, Clinias ou Cornélius à Valère ou à Paul Forestier. La raie sur le milieu de la tête et le veston court lui vont tout aussi bien que les trente-deux onces de cheveux blonds de la perruque Louis XIV et le tonnelet de la minorité, et il sait accommoder et son ton et sa bouche à la belle langue du XVII[e] siècle, comme à celle d'Alfred de Musset ou d'Émile Augier.

Je relève dans une nomenclature des rôles joués par Delaunay quatre-vingts ouvrages, dont soixante créations au moins; mais la liste est loin d'être complète. Je citerai parmi les principaux rôles de son répertoire : Dorante du *Menteur,* Valère du *Tartuffe,* Alceste du *Misanthrope,* Mario des *Jeux de l'amour et du hasard,* Éraste du *Dépit amoureux,* Horace de *l'École des Femmes,* Lélie de *l'Étourdi,* Masham



DELAUNAY DANS « Mlle DE BELLE-ISLE ».

(Rôle du duc de Richelieu.) — Dessin de P. Renouard.

du *Verre d'eau,* Octave du *Bonhomme Jadis,* Robert de Noja de *Christiane,* Adrien de *la Joie fait peur,* Cœlio des *Caprices de Marianne,* Perdican de *On ne badine pas avec l'amour,* le vicomte de Vaugris du *Lion amoureux,* Damon de *Pythias et Damon,* le duc d'Aleria du *Marquis de Villemer,* Fantasio, etc., etc.

Depuis la mémorable journée du 4 août 1881, où Delaunay vit un sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts remettre à Got — son camarade de la Comédie-Française, son collègue du Conservatoire — une petite boîte, en forme de parallélogramme, recouverte en papier vert chagriné et estampée à l'effigie dorée de l'étoile de l'honneur, depuis ce jour Delaunay, malgré ses succès, malgré la faveur et les bravos du public, malgré les intarissables éloges de la presse et le rayonnement de sa jeunesse éternelle, Delaunay était hanté d'une idée fixe! Le ruban rouge de son camarade, de son collègue, l'empêchait de dormir.

Pourquoi pas lui aussi? Lui, d'une ancienneté presque pareille; lui, étoile d'une grandeur égale; lui, professeur aussi!

L'amertume fermentant dans cette âme altérée de gloire, Delaunay prit en dégoût son art, ses camarades, son temple. Il menaça de se retirer si..., parla de démission d'un ton hautain, et, la menace restant vaine, finit par déclarer *urbi et orbi* qu'il quittait irrévocablement la Maison de Molière et pourquoi il la quittait. L'irrésistible Horace renonçait à tout jamais à Agnès, l'inimitable Lélie faussait compagnie à Mascarille, Dorante rompait avec Cliton, et, pour la première fois de sa vie, Dorante disait la vérité.

La Comédie s'alarma, les journaux jacassèrent, on discourut de toute part, les uns blessés de ces procédés comminatoires, les autres régrettant qu'on les eût justifiés. Bref, le 4 mars 1883, comme on venait de jouer *la Nuit d'octobre*, monsieur l'administrateur général de la Comédie-Française fit appeler Delaunay.

Delaunay se rendit dans le cabinet directorial, et là le président

du Conseil des ministres lui-même, accompagné du général Pittié, chef de la maison militaire du Président de la République, lui remit la bienheureuse petite boîte qui l'avait rendu si rêveur, en lui annonçant, avec la meilleure grâce du monde, que le décret qui lui conférait le grade de chevalier de la Légion d'honneur paraîtrait le lendemain au *Journal officiel*. Et cette fois, ajouta M. Jules Ferry avec une fermeté intentionnelle, le décret portera : « Pour services rendus au théâtre ».

Ah ! pour le coup, la barrière était franchie, et l'on peut dire, pour que rien ne manque à sa gloire, que Delaunay est bel et bien le premier *comédien* qui ait été décoré.

Inutile de dire, n'est-ce pas, que la démission fut retirée.

La carrière dramatique de Delaunay a été en somme, comme il le dit lui-même, douce et facile. La nature l'a comblé de ses dons, et il a eu l'esprit de ne les point gâter : doué d'un jugement droit, d'un sens juste, d'un tact délicat, il en a su tirer tout le parti possible.

Il habite un appartement élégant et modeste, rue de Luxembourg : il y vit assez retiré, ne se répand guère et se contente des douceurs du chez soi et de la compagnie de quelques amis intimes.

Il a gardé à Alfred de Musset un souvenir fidèle, presque un culte, et l'on peut voir, encadrées dans son cabinet de travail, quatre strophes manuscrites de son cher poète, écrites d'un premier jet et où l'on peut constater une variante avec la pièce imprimée. Il a, de ce petit détail, une véritable joie d'enfant.

En parlant des femmes, Musset termine son dernier quatrain par ces deux vers :

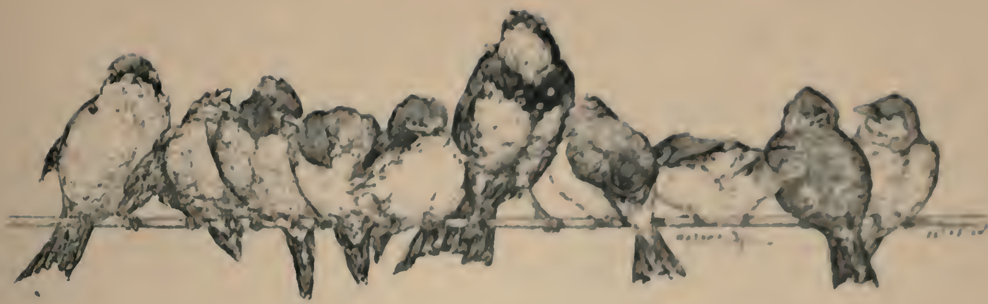
> J'aime encor mieux notre torture
> Que votre métier de bourreau.

Le poète avait d'abord mis, comme l'autographe en fait foi :

> Le patient à la torture
> Vaut encor mieux que le bourreau.

Les artistes comme Delaunay sont rares; je n'ai pu voir ni Fleury, ni Firmin, et ne sais point si Delaunay peut leur être comparé, s'il les égale ou les surpasse; mais si je regarde autour de lui, j'avoue que je ne vois nulle part celui qui pourrait prétendre à sa succession.





MME ARNOULD-PLESSY

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

MADAME Arnould-Plessy a été l'héritière directe et l'on peut dire unique de Mlle Mars. Elle est le dernier exemple du grand art, la dernière tradition vivante de la haute comédie.

Elle a été dans toute l'étendue de l'expression une grande, une vraie comédienne ; on peut même dire qu'elle a représenté dans ce qu'il y a de plus élevé de plus noble, de plus complet, le type de « la comédienne » même.

Elle a pris de Mlle Mars tout ce qu'elle pouvait lui prendre, sans avoir jamais rien reçu d'elle. Mlle Mars, comme Élisabeth d'Angleterre, n'admettait pas de succession possible. Mlle Mars quitta le pouvoir lorsqu'il ne lui fut plus possible de le détenir ; mais sans avoir jamais voulu rien faire pour en faciliter l'accès à une autre.

La destinée de Mlle Plessy au théâtre a été la plus heureuse et la

plus brillante qu'on pût rêver. Trente ans elle a tenu le public en sa puissance; pendant trente ans elle nous a donné sous toutes les formes, dans tous les genres, les exemples les plus précieux de ce que peuvent l'intelligence et l'étude secondées par les moyens d'exécution les plus nombreux, les plus complets et les plus rares. Mais, malgré les succès de Mlle Plessy dans des genres opposés, sa véritable voie dramatique a été la comédie pure, et elle a donné sa véritable mesure dans trois incarnations, où celle qui doit la remplacer un jour, — si elle doit être remplacée, — n'a pas encore paru : Célimène, Sylvia, Araminte !

Ces trois noms éveillent dans mon esprit le triple souvenir des plus parfaites jouissances intellectuelles qu'il m'ait été donné d'éprouver.

Jeanne-Sylvanie Plessy est née à Metz en 1818, d'une famille originaire de Bordeaux. A neuf ans, on lui fit réciter devant Cherubini un morceau d'*Iphigénie*. Trop jeune pour entrer au Conservatoire, elle dut se contenter de quelques leçons particulières que voulut bien lui donner Michelet jusqu'au jour où, conduite chez Samson, — elle avait douze ans alors, — elle fut en quelque sorte adoptée par lui et devint à dater de ce moment son élève favorite. Elle ne fit que traverser pour ainsi dire le Conservatoire. Ses études, elle les fit sur le vif, en jouant tous les dimanches dans un petit théâtre, installé rue de Lancry, où M. Thiers et M. Cavé, l'étant allés voir, lui accordèrent la pension d'encouragement.

Le 13 mars 1834, elle débuta aux Français dans le rôle d'Emma de *la Fille d'honneur* de Duval, et le lendemain dans *Une Passion secrète* de Scribe. Ce fut une conquête : elle subjugua tout le monde. Nul ne put et n'essaya de résister à la séduction invincible qu'exerçait l'éclat de cette beauté, le son de cette voix caressante et veloutée, toute cette personne enfin dans son éclat d'aurore.

Au cours de cette année, elle se fit voir dans vingt rôles différents : les heureuses qualités qu'elle montra, la souplesse de talent dont elle

fit preuve, son sentiment délicat des situations, les inflexions variées de sa voix, la grâce de son jeu, l'harmonie de sa diction, tout faisait



Mme ARNOULD-PLESSY.
Dessin de Camille Gilbert.

concevoir de si certaines espérances et produisait déjà un effet si considérable que la Comédie-Française n'hésita pas à s'attacher cette

charmante recrue, et, le 1er novembre 1836, Mlle Plessy fut nommée sociétaire à l'unanimité.

La première période de la vie dramatique de Mlle Plessy se compose de onze années, pendant lesquelles elle passa en revue la plupart des grandes pièces du vieux répertoire et créa un grand nombre de rôles. On peut citer dans le répertoire ancien : *l'École des Femmes, le Festin de Pierre, le Misanthrope, Tartuffe, les Femmes savantes, le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, le Philosophe sans le savoir, les Deux Frères, les Jeux de l'amour et du hasard, le Legs, l'Épreuve,* etc.; dans le répertoire moderne : *Don Juan d'Autriche, la Marquise de Senneterre, la Popularité, l'École des Vieillards, le Verre d'eau, Mlle de Belle-Isle,* et comme créations, en ne prenant que les titres de grands ouvrages restés au répertoire : *la Calomnie, Un Mariage sous Louis XV, Une Chaîne, les Demoiselles de Saint-Cyr, la Camaraderie, Une Famille au temps de Luther,* etc.

Je me rappelle avoir vu Mlle Plessy dans *Une Chaîne,* au commencement de 1842. Elle y avait fait une grande sensation et obtenu un très grand succès. Elle avait alors vingt-quatre ans : elle était dans tout l'épanouissement de sa beauté et de sa gloire. J'en ai conservé une impression très vive et je me souviens des transports qu'excita un soir Ancelot, dans un salon où je me trouvais, en faisant de Mlle Plessy, à propos de la pièce de Scribe, alors dans toute sa vogue, un portrait enthousiaste et un éloge chaleureux. Qui eût dit que trois ans plus tard, ce public en fête serait un public en deuil, et que cette artiste tant acclamée échapperait, sans motif appréciable, aux adorations fidèles de cette foule, toujours maintenue sous le charme et amoureuse de sa servitude !

Il y a dans la vie de Mlle Plessy un moment psychologique — jamais l'expression ne se sera trouvée mieux appropriée au phénomène — dont l'action a été singulièrement décisive sur ses résolutions.

Tous les biographes, avec ou sans intention, ont glissé légèrement sur ce point délicat. Quelques-uns n'en ont pas senti toute l'importance; d'autres ont cru ne pas devoir soulever le coin du voile qui n'a jamais couvert que très imparfaitement, du reste, le fait auquel je fais allusion ici.

A la date du 12 juillet 1845, le registre journalier, tenu à la Comédie-Française depuis qu'elle existe, porte la mention suivante :

« On apprend aujourd'hui que Mlle Plessy, sociétaire, est partie subrepticement pour Londres et qu'elle y a contracté un engagement pour le théâtre de Saint-Pétersbourg. »

Ce départ « subreptice » avait été précédé d'un acte administratif assez net pour influer d'une façon déterminante sur les dispositions de Mlle Plessy.

Dans une excellente notice sur l'illustre artiste dont nous entreprenons à notre tour la biographie, M. Georges d'Heilly fournit les éléments extérieurs de l'incident, en publiant la très intéressante correspondance échangée entre Mlle Plessy et la Comédie-Française représentée tour à tour, officiellement et officieusement, par son secrétaire, M. Verteuil, et par l'un de ses sociétaires les plus autorisés, par Régnier. Samson essaya, par affection pour son ancienne élève, d'intervenir aussi dans l'affaire, mais sans plus de succès que son camarade.

Un moraliste a dit, — je ne sais si c'est La Rochefoucault ou La Bruyère, — qu'on s'étonne parfois dans le monde de certaines conduites qui paraissent absurdes ou coupables et dont les raisons secrètes sont très sensées et très honorables. A défaut du texte même, c'est le sens. Or, je crois que cette remarque très judicieuse est tout à fait de mise dans l'incident qui nous occupe.

J'apporterai, comme il convient, toute la circonspection possible en cette circonstance; mais, comme, grâce à toutes les réticences

méticuleuses dont on a cru devoir user et malgré les atténuations que des « raisons secrètes » pressenties ou connues devaient apporter à la conduite de Mlle Plessy, il n'en est pas moins resté une appréciation dominante préjudiciable au caractère et à la gloire de l'artiste, je crois pouvoir me permettre, au nom même de ma très grande sympathie pour la femme, d'insister un peu plus qu'on ne l'a fait sur la cause d'une détermination trop sévèrement condamnée.

Mlle Plessy était absolument sincère quand elle écrivait de Londres au comité du Théâtre-Français : « La vie, si heureuse qu'elle soit au théâtre, n'est pas toute au théâtre, et, sur les sentiments intimes, il y a peu de raisonnements à faire. Quand ils sont assez forts pour tout emporter, il faut que l'indulgence vienne au cœur de ceux qui nous jugent; il faut qu'ils sentent ce qui ne peut s'expliquer. »

Il semble que des explications précises, en effet, devaient être inutiles pour ceux qui, n'ayant pas un seul jour perdu de vue Mlle Plessy, connaissaient la situation morale où elle se trouvait et les circonstances graves et douloureuses où elle se débattait.

De longues espérances très légitimement nourries, l'honorable désir, l'impérieux besoin de voir se régulariser une situation où sa vie, devant laquelle s'ouvrait un si bel horizon, menaçait de s'écouler tout entière dans une vaine et éternelle attente, déterminèrent Mlle Plessy à l'acte énergique dont son départ ne fut que la conséquence naturelle. Ce ne fut ni l'attrait d'une gloire facile, ni « le pont d'or » que lui fit la Russie, comme on l'a dit, qui la déterminèrent, et ce n'est pas en supputant le nombre de roubles que lui valut son équipée qu'on en trouvera la véritable raison. Ce ne fut pas avec la Comédie-Française que rompit Mlle Plessy; c'est un autre genre de rupture qui la jeta à l'étranger.

Mais on a beau se décider sur le fond des choses, on n'échappe pas à l'action des circonstances accessoires; on ne renonce pas, sans

déchirements, à des habitudes que de longues espérances et de douces illusions rendaient chères ; pour arracher de son cœur tout ce qu'on y avait laissé croître, il faut s'aider des moyens extérieurs. Il faut pouvoir oublier la vie de chaque jour, fuir les personnes, les objets, les conditions usuelles et coutumières de l'existence qu'on s'était faite, tout ce qui la rappelle. Il faut modifier profondément le milieu où ce qui ne doit plus être que le passé avait fleuri ; il faut une autre atmosphère !...

Une « administration » ne peut pas être accessible à ces choses délicates et profondes. A la Comédie-Française chacun individuellement pouvait peut-être les admettre ; mais le corps constitué, « la Compagnie », ne crut pas devoir s'arrêter à ce qui, pour elle, n'était que des détails, et ce qui pourtant était la vie même de l'artiste insoumise : la Comédie-Française ne se décida pas pour l'indulgence.

Mlle Plessy demandait deux ans de congé, renonçant à tous les avantages que lui eût valus sa présence ; elle voulait respirer un autre air, ne plus revoir pendant quelque temps cette loge, ce foyer, cette scène où s'attachaient trop de souvenirs condamnés..... La réponse fut une sommation péremptoire. Ce qu'elle voulait fuir, on le lui imposait !

Elle eut beau envoyer le traité en blanc que lui faisait offrir la Russie : un mot d'acquiescement à sa requête, et elle le déchirait Elle se brisa devant une fin de non-recevoir absolue. Il s'agissait de sentiment, on répondit par le droit : *Summum jus, summa injuria.*

Quelques jours après, Mlle Plessy partait de Londres pour Saint-Pétersbourg au bras d'un mari, et s'appelait Mme Arnould.

Les vaisseaux étaient brûlés sur toute la ligne !

Littérateur modeste, mais non sans mérite, M. Auguste Arnould avait fait représenter au Théâtre-Français, six mois avant cette aventure, une comédie en un acte : *Une Bonne Réputation,* où Mlle Plessy

avait rempli le principal rôle. Mlle Plessy connaissait depuis longtemps M. Arnould, qui était, je crois, un ami de la famille. Quelle action eut sur la détermination de l'artiste la présence permanente de cet homme de bien dans le milieu même où se passait sa vie? C'est ce qu'il ne nous appartient plus de rechercher. Mlle Plessy était au seuil d'une résolution : elle trouva pour s'appuyer, au moment où elle chancelait dans sa voie, le bras d'un honnête homme; elle le prit.

La Russie fit un splendide accueil à Mme Arnould-Plessy, et, pendant que la Comédie-Française, poussant jusqu'au bout l'exercice de son droit, faisait condamner judiciairement la fugitive à cent mille francs de dommages et intérêts et à sa déchéance comme sociétaire, celle-ci poursuivait, comme artiste, sa route triomphale à travers tous les répertoires où les qualités merveilleuses dont elle était douée et la souplesse de son talent lui permettaient de briller d'un égal éclat.

L'exil, exil doré et fleuri sans doute, mais exil pourtant, l'exil dura dix ans.

Lors de la représentation de retraite de Samson, qui avait été son maître et son ami, Mme Arnould-Plessy offrit son concours au bénéficiaire. La Comédie-Française n'y mit point d'obstacle. C'était un acheminement à la réconciliation, et bien que l'affiche, annonçant que Mme Arnould-Plessy remplirait le rôle d'Araminte dans *les Fausses Confidences,* portât cette restriction prudente : *pour cette fois seulement,* la réconciliation se fit.

L'effet produit par Mme Arnould-Plessy dans ce rôle d'Araminte, une incomparable perle de son répertoire, fut immense. Elle avait gardé tous ses dons et elle les rapportait à ses anciens admirateurs dans la pleine floraison d'un talent qui touchait à la perfection.

Le 17 septembre 1855, il y eut grande fête à la Comédie-Française : Mme Arnould-Plessy y rentrait officiellement par la grande porte et y

jouait le rôle d'Elmire du *Tartuffe* et une petite comédie de M. Marc Monnier, *la Ligne droite,* qui lui valut un triomphe éclatant. Tous les organes de la publicité, toutes les voix de la renommée le célébrèrent à l'envi, et les innombrables bravos de cette brillante soirée eurent un long retentissement.

Mme Arnould-Plessy était veuve depuis un an lors de sa rentrée à la Comédie-Française; elle en fut pendant plus de vingt ans encore l'attrait et la gloire.

L'extrême variété de ses aptitudes dramatiques, les ressources d'un art cultivé jusque dans ses plus petits recoins, une faculté inouïe d'assimilation, une sûreté d'exécution des plus rares, lui permirent de tout aborder, de tout oser. Elle ne craignit pas, par exemple, de reprendre à son compte deux importantes créations de Mlle Rachel, *Adrienne Lecouvreur* et *Lady Tartuffe,* et y réussit.

Cette Célimène, cette Sylvia, cette Araminte, qui faisait oublier Mlle Mars au cœur même de son empire, la dépassa quand, à son exemple, il lui plut de visiter les *marches* éloignées de son territoire. Elle fit plus et, ce à quoi son illustre devancière n'avait jamais voulu se résigner, elle le choisit et se montra résolument en femme rustique et mûre dans *Péril en la demeure* et dans *Nany;* en vieille femme tout à fait dans *la Grand maman.* Je l'ai vue dans l'Agrippine de *Britannicus;* mais elle s'y montra trop tard : ses forces n'étaient plus à la hauteur de ses conceptions. L'une de ses dernières créations où elle réussit le mieux, ce fut *l'Autre Motif,* un acte vif et spirituel d'Édouard Pailleron, où elle fut étincelante.

Si l'on joue jamais rue de Richelieu *le Marquis de Villemer* de George Sand, ce que la Comédie-Française pourra faire de mieux, ce sera d'aller prendre par la main Mme Arnould-Plessy, de l'amener sur des tapis de pourpre jusqu'à cette ancienne maison qui lui doit sa part d'illustration, et là de mettre à ses pieds, copié sur satin blanc, le

rôle de cette adorable marquise que le poète de Nohant écrivit avec amour de sa plus belle encre bleue[1].

Mme Arnould-Plessy donna sa représentation de retraite le 8 mai 1876. Elle y joua *le Legs* de Marivaux, *l'Aventurière* d'Émile Augier et des fragments du *Misanthrope*. Cette retraite est regrettable et prématurée. Elle laisse un très grand vide qui ne semble pas près d'être comblé et interrompt de la façon la plus fâcheuse la transmission, sous sa forme la meilleure, des traditions du grand art.

Depuis sa rentrée jusqu'au jour de sa retraite, Mme Arnould-Plessy a fait un grand nombre de créations et attaché son nom à la plupart des grands succès de la Comédie-Française. Son répertoire nouveau se compose d'une très grande quantité d'ouvrages, dont je citerai les principaux : *Joconde, Comme il vous plaira, les Effrontés, le Fils de Giboyer, Maître Guérin, Henriette Maréchal, Un Cas de conscience, le Post-scriptum, l'Autre Motif, Nany, la Grand maman, Petite Pluie.*

Le total des rôles joués par Mme Arnould-Plessy s'élève au chiffre de 133, dont 53 créations et 80 reprises.

1. *Le Marquis de Villemer* a été donné, en effet, à la Comédie-Française, et ce n'est pas par Mlle Plessy qu'a été représentée la marquise. C'est à Mlle Madeleine Brohan qu'est échu l'honneur de jouer le rôle, créé à l'Odéon, d'une façon si remarquable, par Mlle Ramelli.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

Paris. — Imprimerie de l'Art, J. Rouam, 41, rue de la Victoire.

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'ART
33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

DEUXIÈME SÉRIE. — VOLUMES IN-8°

Eugène MÜNTZ, conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à l'École nationale des Beaux-Arts. — *Les Historiens et les Critiques de Raphael.* Essai bibliographique, pour servir d'appendice à l'ouvrage de PASSAVANT, avec un choix de documents inédits ou peu connus. Un volume in-8°, tiré à petit nombre, illustré de plusieurs portraits de Raphael. — Edition sur papier ordinaire, **15** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **25** fr.

En vente à la librairie de l'ART et à la librairie HACHETTE et Cie.

Henry CROS et Charles HENRY — *Histoire de la Peinture a l'Encaustique dans l'Antiquité* Un volume in-8°, illustré de 30 gravures. Edition sur papier ordinaire, **7** fr. **50**. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **15** fr.

Georges DUPLESSIS, conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale. — *Les Livres à gravures du XVIe siècle. Les Emblèmes d'Alciat.* Un volume in-8°, illustré de 11 gravures. Édition sur papier ordinaire, **5** fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, **10** fr.

ALBUMS

Jules GOURDAULT. — *Du Nord au Midi; zigzags d'un touriste.* Un magnifique album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et huit eaux-fortes par les meilleurs artistes. Riche reliure à biseaux. Prix : **25** fr.

CHAMPEAUX (DE), inspecteur des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, et **F. ADAM**. — *Paris pittoresque*, avec 10 grandes eaux-fortes originales, par LUCIEN GAUTIER. Un magnifique album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte. Prix : relié, plaque spéciale, **25** fr.

Jules GOURDAULT. — *A travers Venise.* Un magnifique album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les premiers artistes. Prix : relié, plaque spéciale, **25** fr.

Ernest CHESNEAU. — *Artistes anglais contemporains.* Un magnifique album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les premiers artistes. D'après les œuvres de L. Alma-Tadema, Edward Burne-Jones, G. H. Boughton, F. Holl, Mark Fisher, R. W. Macbeth, W. Q. Orchardson, G. F. Watts, F. Leighton, etc. Prix : relié, plaque spéciale, **25** fr.

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

Jean ROUSSEAU. — *Camille Corot.* Suivi d'un appendice par ALFRED ROBAUT. Avec le portrait de Corot et 34 gravures sur bois et dessins reproduisant les œuvres du maître. In-4° écu. Prix : broché, **2** fr. **50**.

BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES

Émile MICHEL. — *Le Musée de Cologne.* Suivi d'un catalogue alphabétique des tableaux de peintres anciens, exposés au Musée de Cologne. Illustré de nombreuses gravures dans le texte. In-4° écu. Prix : broché, **3** fr.

PUBLICATIONS DIVERSES DE LA LIBRAIRIE DE L'ART

Eugène VÉRON. — *La Troisième Invasion* (Juillet 1870 — Mars 1871), avec les eaux-fortes d'après nature, par Auguste LANÇON. — Cet ouvrage comprend deux magnifiques volumes in-folio colombier. — 500 exemplaires numérotés, texte sur papier vélin et eaux-fortes tirées sur papier de Hollande : les deux volumes, **400** fr. 50 exemplaires numérotés, texte sur

papier de Hollande et eaux-fortes tirées sur papier du Japon; les deux volumes, **800** fr. Edition populaire : deux volumes in-8°, avec 86 gravures dans le texte et 16 cartes d'après les cuivres du Dépôt de la Guerre : les deux volumes brochés, **20** fr.; reliés toile, **24** fr.; reliés demi-chagrin, **28** fr.

René MÉNARD. — *L'Art en Alsace-Lorraine.* Un fort beau volume in-8° grand colombier, texte sur papier vélin. 16 eaux-fortes et 317 illustrations dans le texte ou hors texte. Prix : broché, **40** fr.; relié, **50** fr.

Philippe BURTY. — *Les Eaux-Fortes de Jules de Goncourt.* 200 exemplaires, les eaux-fortes tirées sur papier de Hollande, **100** fr.; 100 exemplaires numérotés, les eaux-fortes tirées sur papier du Japon, **200** fr.

René MÉNARD. — *Entretiens sur la Peinture,* avec traduction anglaise sous la direction de PHILIP GILBERT HAMERTON. Un volume grand in-4°, avec 50 eaux-fortes par les premiers artistes, **75** fr.

Louis LEROY. — *Les Pensionnaires du Louvre.* Un volume sur beau papier in-4° raisin, avec 36 dessins humoristiques par Paul RENOUARD. Prix : broché, **10** fr.; riche reliure à biseaux, **15** fr.

René MÉNARD. — *Histoire artistique du Métal,* ouvrage publié sous les auspices de la Société de propagation des Livres d'art. Un beau volume in-4°, sur papier teinté, avec 10 eaux-fortes et plus de 200 gravures dans le texte. Prix : broché, **25** fr.

Walter ARMSTRONG. — *Alfred Stevens,* a biographical study. Un volume illustré, in-4° colombier, relié en parchemin, **15** fr.

E. E. VIOLLET-LE-DUC. — *La Décoration appliquée aux édifices,* fascicule orné de 21 gravures. Prix : **8** fr.

Le Musée artistique et littéraire, Art, Biographies artistiques, Littérature, Voyages, Nouvelles; six volumes très richement illustrés; chaque volume se vend séparément : broché, **8** fr.; élégamment relié, **11** fr. — Les personnes qui demanderont la collection complète bénéficieront d'un rabais de 10 o/o sur les prix ci-dessus.

BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE DES ÉCOLES DE DESSIN

SOUS LA DIRECTION DE

M. RENÉ MÉNARD

Professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

Les nations étrangères font depuis plusieurs années des efforts considérables pour conquérir la suprématie que la France a conservée jusqu'à ce jour dans les industries qui relèvent de l'art. De son côté, notre pays cherche à élever le niveau des études artistiques, en créant partout de nouvelles écoles de dessin et en donnant à celles qui existaient déjà une direction plus éclairée et plus méthodique.

La **Librairie de l'Art,** désireuse de seconder ce mouvement national, a résolu de publier une série de petits volumes illustrés traitant de toutes les matières qui se rattachent à l'enseignement artistique, et dont le prix soit à la portée des plus petites bourses.

La **Bibliothèque Populaire des Écoles de Dessin** comprend trois séries de volumes : 1° Enseignement technique; — 2° Enseignement professionnel; — 3° Enseignement général.

L'ensemble de notre bibliothèque constituera un tout bien complet, et parfaitement homogène, malgré la diversité apparente des sujets traités. L'artiste et le fabricant, l'homme du monde et l'ouvrier, l'élève des écoles ou des lycées et l'apprenti des ateliers, pourront y puiser également, et sous les formes les plus variées, les connaissances artistiques qu'ils ont le désir ou le besoin d'acquérir.

OUVRAGES DÉJA PARUS :

RENÉ MÉNARD. — **L'Orfèvrerie.**
— **La Décoration en Égypte.**
— **Le Style Louis XV.**

RENÉ MÉNARD. — **Le Style Henri II.**
— **Le Style Louis XVI.**
— **Le Style Louis XIV.**

PRIX DE CHAQUE VOLUME : broché, 75 centimes — Relié en percaline, 1 franc.

Paris. — IMPRIMERIE DE L'ART, J. Rouam, imprimeur-éditeur, 41, rue de la Victoire.

HOMO ADDITUS NATURÆ
IMPRIMERIE DE L'ART